

الدكتور فيصل غازي النعيمي

جماليات البناء الروائي

عند غادة السمان

دراسة في الزمن السردي



جماليات البناء الروائي عند غادة السمان

وراسة في الزمن الروائي

جماليات البناء الروائي

عند غادة السمان

دراسة في الزمن السردي

د. فيصل غازي النعيمي



جميع الحقوق محفوظة، لا يجوز نشر أو اقتباس أي جزء من هذا الكتاب، أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله على أي طريق، سواء أكانت إلكترونية، أم ميكانيكية، أم بالتصوير، أم بالتسجيل، أم بخلاف ذلك دون الحصول على إذن المؤلف و الناشر الخطي وبخلاف ذلك يتعرض الفاعل للملاحقة القانونية.

الطبعة الأولى

2013 - 2014م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/7/2360)

813.9

النعمي، فيصل غازي

جماليات البناء الروائي عند غادة السمان دراسة في الزمن السردى/ فيصل غازي النعمي. -عمان: دار

مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012

() ص.

ر.ل.: (2012/7/2360).

الواصفات: / النقد الأدبي // التحليل الأدبي // الروايات العربية // القصص العربية /

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-470-3 (ردمك)

Dar Majdalawi Pub.& Dis.

Telefax: 5349497 - 5349499

P.O.Box: 1758 Code 11941

Amman- Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص. ب. ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١

عمان - الاردن

www.majdalawibooks.com

E-mail: customer@majdalawibooks.com

✦ الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشرة.

✦ الغلاف : الفنان د. بلاسم محمد .

والله اعلم...

إلى معلمتي الكبير....

أخي...

المحتويات

الموضوع	الصفحة
تقديم	9
تمهيد:	11
الفصل الأول: التصرف الزمني	25
• مدخل	25
المبحث الأول: الاستدكار	27
المبحث الثاني: الأستباق	60
الفصل الثاني: معجلات السرد	79
• مدخل	81
المبحث الأول: التلخيص	83
المبحث الثاني: الحذف	115
الفصل الثالث: مواقف السرد	127
• مدخل	129
المبحث الأول: المشهد الحوارى	130
المبحث الثاني: الوقفة الوصفية	152
الوصف في روايات غادة السمان	155
الخاتمة	171
المصادر والمراجع	175

تقديم

تأسس هذه الدراسة المخصصة لروايات الأدبية العربية السورية عادة السمان على وفق تصورات عدة ، لا سيما ما يرتبط منها بالتطورات والتغيرات التاريخية والجمالية التي واكبت مسيرة الرواية العربية التي انطلقت معتمدة في تقنياتها الكتابية على ارث حكايات عربي متأصل في الوجدان والذاكرة... ومن ثم الانفتاح على الخطاب الروائي الغربي الذي سبق الرواية العربية بأشواط طويلة مما حقق له الريادة والتأثير الأحادي غير المتبادل وفق مقولات فكرية مركزية تؤمن بالهيمنة وتصنع كل شيء بلونها وشكلها البراق وإيديولوجياتها المتغيرة... ومنذ النصف الثاني من القرن العشرين ولعوامل عدة تراوحت بين السياسي المباشر والاجتماعي والثقافي المتواري خلف الطروحات المؤدجلة ، وفي محاولة جادة لوضع الرواية العربية على طريق التأصيل والانفتاح الواعين ، عرفت المدونة السردية العربية تحولا مهما وجذريا على المستويين البنائي والفكري ، وأبصرت النور محاولات حقيقة نأت عن الأشكال التقليدية (معطف التقليد بشكليته التراثي والغربي) التي عرفتها الرواية العربية في مرحلتها الجنينية المبكرة ، فظهر العديد من النماذج التجديدية باحثة عن شكل روائي عربي متميز بالأصالة والخصوصية والفردية ومتوائم مع حركة التغير المتسارعة التي يمر بها المشهد الثقافي العربي .

وتعد عادة السمان صوتا إنسانيا وإبداعيا منفردا في سماء الإبداع العربي ، وخصوصية التجربة لغادة تنبع من المرحلة الزمنية الطويلة والمتنوعة التي عملت فيها (شعر، قصة، رواية، كتب رحلات، سيرة ذاتية) وكذلك لأنها لا تتعامل مع وجبات أدبية جاهزة ومعلبة ومحدودة الانتشار بل تسافر نحو الإبداع النوعي المختلف والمغاير الذي يكشف العيوب التي نخجل منها ، فعادة السمان تطرح مشاكلنا بدون أقنعة أو تورية أو ترميز ترفي يبعد اللغة والأدب عن حقيقتهما الاجتماعية ، وهي بذلك تضع القارئ أمام الحقيقة القاسية والعارية ، وتحدث عن السياسة والجنس والجهل والفقر بوصفها حقائق قائمة لا أزمت عابرة، فهي تعري المجتمع العربي بعد نكساته السياسية والإنسانية ، وهزائمه الداخلية

والعسكرية.

ويتحول الأدب والرواية مع غادة السمان إلى خصوصية كتابية تعبر عن الهموم بدون عملية ادجلة فارغة تتوسل الشهرة والترثرة اللغوية، وإنما تتعامل مع القضايا المصرية بروح الإنسان الذي اكتوى بنار الانتكاسات المختلفة والمتعددة والمستمرة. وحاولت هذه الدراسة الإفادة من معطيات الدرس السردى (الشكلاني) وفرضيات إنتاج المعنى المقننة بتقانات محددة على وفق الجهاز الإجرائي المنضبط الذي أوجده أصحاب هذا الاتجاه النصي .

لذلك كان لا بد في كتابنا هذا الذي يقارب مسألة الزمن السردى في المعمار الروائى عند غادة السمان ، أن نلقى الضوء على آليات هذا المنهج وضرورتها التاريخية وتداخلاتها المنهجية ، ومن ثم محاولتنا رصد العلاقة الإشكالية عبر الدراسة التطبيقية بين الفروض النظرية والقراءة الإجرائية غير القسرية وإنما المتلائمة مع الطروحات المنهجية.

والله من وراء القصر..

د . فيصل غازي النعيمي

الموصل

ملهتد

الزمن السردى :

كان لحركة الشكلايين الروس الأثر الواضح في الدراسات السردية الحديثة ، وبخاصة فيما يتعلق باستفادة هذه الدراسات من الانجازات اللسانية التي تحققت في بدايات هذا القرن، فقد حظي النص السردى بحيز من الاهتمام من الشكلايين (شكولوفسكي-إيجنباوم-بروب) وغيرهم.⁽¹⁾ وهذا مايفسر استعارة السرديين، الكثير من المفاهيم اللسانية، معتمدين في ذلك على الصلة الوثيقة بين اللغة والأدب، وبذلك أصبحت اللسانيات الانموذج المؤسس لتحليل البنيوي للسرد.⁽²⁾ نشأت السرديات أو السردية أو علم السرد⁽³⁾، ضمن أصل كبير هو الشعرية (Poetic)⁽⁴⁾ واتجهت في تعاملها مع النص الادبي اتجاهاين رئيسين: الاتجاه السيميائي، الذي " يدرس مضامين سردية، بهدف ابراز بنائها العميقة "⁽⁵⁾ وهو بذلك يعد النص الروائي " بنية دلالية تتجهها ذات ضمن بنية نصية منتجة في اطار بنية سوسيو نصية "⁽⁶⁾ وهذا الاتجاه يسميه بارت الاتجاه الوظائفى.⁽⁷⁾

الاتجاه الشكلي أو اللساني⁽⁸⁾، ويرتكز جل اهتمام اصحاب هذا الاتجاه على الخطاب، فـ " يدرس العلاقات بين المستويات الثلاث التالية : المحكى، الحكاية، السرد "⁽⁹⁾

(1) الشكلاية وآثرها في الدراسات السردية الحديثة : محمد القاضي : المجلة العربية للثقافة (تونس) : ع (32) : 1997 : 166

(2) التحليل البنيوي للسرد : رولان بارت : ت: حسن مجراوى ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار : آفاق المغرب : ع (8-9) : 1988 : 8

(3) ينظر : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : سعيد علوش : 65 ، واللغة الثانية : فاضل ثامر : 178

(4) من اجل نظرية معرفية لتحليل الخطاب الروائي العربى : التركيب والدلالة في التخيل السردى : عبدالله ابراهيم : الاديب المعاصر (بغداد) : ع (42) : 1990 : 29

(5) نظرية السرد : 97

(6) نقلاً عن : افتتاح النص الروائي : سعيد يقطين : 5

(7) نقلاً عن : البنية القصصية في رسالة الغفران : حسين الواد : 33

(8) مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : يحيى عارف الكبيسي : الاقلام (بغداد) : ع (5-6) : 1997 : 58

(9) نظرية السرد : 97

ويطلق بارت عليه اسم الاتجاه السياقي⁽¹⁾ .

وسيكون منطلق هذه الدراسة، الاتجاه الثاني، أي السردية الشكلية ، التي عدت السرد⁽²⁾ « جملة كبيرة، وهو يقوم بطريقة ما مثل كل جملة تقريرية (. . .) مشروع سرد صغير⁽²⁾ » وبذلك أصبح العمل الادبي لدى أصحاب هذا الاتجاه (بارت - تودوروف - جينيت) وغيرهم يمثل بناءً لغوياً مثله مثل الجملة، أكثر من تصويره للواقع⁽³⁾ .

من هنا جاء الاهتمام بالخطاب بوصفه المكون الذي يستحق الدراسة ، معتمدين في ذلك على المنجز اللساني في هذا المجال ، لهذا أصبح الخطاب يمثل جملًا متالية يمكن دراسته بالاعتماد على مكونات هذه الجمل من زمن وصيغة وهيئة⁽⁴⁾ .

يقدم (هاريس) تعريفًا للخطاب على أنه « متالية من الجمل تكون متعلقة يمكن من خلالها ، معانة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يبقى التحليل في مجال لسان محض⁽⁵⁾ » .

ويرى (جينيت) ان الخطاب الروائي يجب معالجته كتصور لشكل لفظي أو فعلي بالمعنى النحوي للكلمة⁽⁶⁾ . وبذلك يؤكد أصحاب هذا الاتجاه على المظهرين اللفظي والتركيبى دون الدلالي .

ويرى أصحاب هذا الاتجاه ، ان مكونات الخطاب ، ستكون مكونات الفعل ، (فرولان بارت) يجد في السرد ، المكونات الاساسية للفعل من « الازمنة والمظاهر ، والصيغ،

(1) نقلاً عن : البنية القصصية في رسالة الغفران : 33

(2) التحليل البنيوي للسرد : رولان بارت : ت حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار : آفاق (المغرب) : ع (8 - 9) : 1988

(3) الانشائية الهيكلية : ترفان تودوروف : ت مصطفى التواني : الثقافة الاجنبية (بغداد) : ع (3) : 1982 : 4-5

(4) تحليل الخطاب الروائي : سعيد يقطين : 40

(5) نقلاً عن : فضاء النص الروائي : محمد عزام : 16

(6) نقلاً عن : مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : يحيى عارف الكبيسي : الاقلام (بغداد) : ع (5-6) : 1997 : 59

والضمائر»⁽¹⁾.

ويحدو (تودوروف) حدوه ، عندما يماثل بين دراسة الخطاب والفعل النحوي ، على أساس المقولات الأساسية للأفعال.⁽²⁾

ويتابع جيران جينيت تودوروف فيما ذهب اليه ، إذ يميز بين خمسة مكونات أساسية في تحليله للسرد (الخطاب) ، وهذه المكونات هي " الترتيب : وفيه تدرس المفارقات السردية ، الاستغراق الزمني : ويدرس فيه سرعة النص ، التواتر : ويشتمل على تساؤلات تكرار حدوث الفعل (الحدث) [هذه المقولات الثلاث تمثل الزمن السردية] ، والصيغة ، والصوت»⁽³⁾.

وسيكون اهتمام هذا البحث منصباً على الزمن السردية ، والعلاقات القائمة بين السرد والزمن الروائي من ترتيب واستغراق . يعود الاهتمام بمحور الزمن في الفن الروائي ، إلى الدراسات الفلسفية والفكرية لهيجل ، التي انطلق منها جورج لوكاش في تعامله مع الزمن في الرواية ، إذ يرى " أن كل ما في الرواية من تتابع الاحداث ، ليس في اعماق محتوياته ، سوى معركة ضد قوى الزمن»⁽⁴⁾.

وان الزمن هو الاداة التي تعمل على الانتقال ، من الشكل الادنى ، إلى الشكل الأكثر أصالة ، معبرة عن الانحطاط التدريجي للبطل.⁽⁵⁾

ويختلف باختين عن لوكاش في فهمه للزمن ، ودوره في العمل الروائي حيث يذهب إلى أن العمل الروائي يجب ان يتعايش مع الزمن وضمينه.⁽⁶⁾

(1) التحليل البنوي للسرد : ت حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار : آفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 9

(2) الشعرية : ترفتان تودوروف : ت شكري المبخوت ورجاء بن سلامة : 45-46

(3) نقلاً عن : السرد في قصص جليل القيسي القصيرة : حاسم حميد حودة : رسالة ماجستير : جامعة الموصل : كلية التربية : 1998 : 13

(4) نظرية الرواية : ت الحسين سحبان : 117

(5) م . ن : 119

(6) قضايا الفن الابدائي عند دستوفسكي : ت جميل نصيف النكريتي : 45

واهتمت الدراسات الانكلوسكسونية بالزمن الروائي وظهر ذلك واضحاً في الكتابات الرائدة التي حاولت ان تنظر للفن الروائي ، فـ (لوبوك) يربط مسألة الزمن بالموضوع، الذي تتناوله الرواية فالموضوع « لايمكن طرحه اطلاقاً ما لم يصبح بالامكان ادراك عجلة الزمن»⁽¹⁾.

والزمن لدى (فورستر) عظيم الاهمية ، ولايمكن كتابة الرواية من دونه ، فالزمن لديه يثير مشاكل أخطر بكثير من المشاكل التي يثيرها عنصر المكان.⁽²⁾

ويقيم (موير) تصوراته للزمن ، منطلقاً من التقسيم الذي اقامه للرواية ، فرواية الشخصيات لاتأبه كثيراً بحركة الزمن والرواية الدرامية التي تعد حركة الزمن احدى السمات الرئيسة فيها، إذ ان الزمن فيها داخلي ، أما الرواية التسجيلية ، فان الزمن فيها يكون عرضياً، وهو زمن خارجي بالدرجة الاساس.⁽³⁾

وفي بدايات هذا القرن بدأ الاهتمام باشكالية الزمن في النص الروائي إذ عدّ البعض ، عنصر الزمن وسيطاً للرواية ، كما هو وسيط للحياة.⁽⁴⁾ وأصبح من الواضح ان «من تقاليد الرواية ان تأخذ البعد الزمني مأخذاً جدياً»⁽⁵⁾.

ومع ظهور آثار مارسيل بروست ، وفرجينيا وولف ، وتوماس مان ، وغيرهم من الروائيين ، وظهور الرواية الجديدة في فرنسا، أصبح من الواضح ، ان الزمن يكاد يكون الشخصية الرئيسة أو حتى البطل في الرواية المعاصرة.⁽⁶⁾

ويرى (بوتور) ان الرواية لها ثلاثة أزمنة : هي زمن المغامرة ، وزمن الكتابة ، وزمن القراءة وهذه الازمنة مختلفة ومتداخلة فيما بينها ، حيث « يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها

(1) صناعة الرواية : ت عبدالستار حواد : 55

(2) اركان القصة : ت كمال عياد جاد : 38

(3) بناء الرواية : ت ابراهيم الصيرفي : 62 ، 69 ، 107

(4) الزمن في الادب : هانز ميرهوف : ت : أسعد رزوق : 9

(5) نظرية الادب : اوسن وارين ، رينيه ويليك : ت : محي الدين صبحي : 279

(6) نحو رواية جديدة : ألان روب جرييه : ت : مصطفى ابراهيم مصطفى : 134

بدقيقتين (وربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين) ، وخلاصة لقصة قد يكون شخصا ما قد أمضى يومين للقيام بها ، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين⁽¹⁾ .

ويبدو ان بوتور اقترب من طرح الثنائية ، التي سوف ينطلق منها البنيويون فيما بعد ، معتمدين في ذلك على طروحات الشكلايين في هذا المجال .

انطلق الدراسات السردية ، من التفريق الذي أقامه (توماشفسكي) بين المتن الحكائي (Fable) الذي يدل على "مجموع الاحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل ، ان المتن الحكائي يمكن ان يعرض بطريقة عملية (. . .) حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقي والسبي للاحداث ، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها [تلك الاحداث] أو ادخلت في العمل⁽²⁾ .

أما المبنى الحكائي فهو يتألف من الاحداث نفسها ، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي مايتبعها من معلومات تعينها لنا⁽³⁾ .

ويرى أحد النقاد المعاصرين ، ان هذه الثنائية الضدية التي أطلقها الشكلايون في بدايات هذا القرن ، ماهي في الحقيقة الا الثنائية المعروفة (القصة - الحكمة) وهي قريبة الصلة من ثنائية (المضمون - الشكل)⁽⁴⁾ ويبدو واضحا ان هذه الثنائية ، قريبة من ثنائية القصة-الحكمة ، وبخاصة مايتعلق بعرض الاحداث من حيث ترتيبها زمنياً ، أو بالاعتماد في ذلك على مبدأ السببية⁽⁵⁾ .

ومن هذه الثنائية ، التي صاغها الشكلايون ، انطلقت الدراسات البنيوية للسرد التي يظهر فيها الاختلاف القائم بين نظام الاحداث في الحكاية ، وطريقة عرضها في السرد .
مميز (بنفست) بين ثلاثة انواع من الازمنة هي :

(1) بحوث في الرواية الجديدة : ت : فريد انطونيوس : 101-102

(2) نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلايين الروس : ت : ابراهيم الخطيب : 180

(3) م . ن . 180

(4) الصوت الاخر : فاضل ثامر : 149

(5) أركان القصة : 105-106

1. الزمن الفيزيائي الطبيعي للعالم ، وهو زمن خطي غير متناه يقسمه الفرد حسب احساساته ، وحسب ايقاع حياته . (زمن ذاتي)

2. الزمن الحدتي ، وهو زمن الاحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الوقائع (زمن موضوعي) .

3. الزمن اللساني ، وهو مرتبط بالكلام، ومنبعه الحاضر وهو في الواقع زمان ، زمن الخطاب ويتميز بمستوى الحضور، وزمن الحكي، ويتميز بمستوى الانقضاء⁽¹⁾

إن رولان بارت قد طرح قضية الزمن الروائي، من خلال تأكيده على ان أزمنة الافعال لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، بقدر ماتكون غايتها تكثيف الواقع ، وتجميعه عن طريق الربط المنطقي للاحداث .⁽²⁾

وعاد بارت في مقاله المميز، حول تحليل السرد بنيوياً، إلى طرح آرائه حول الزمن ، حيث عدّ الزمن مستوى من مستويات السرد (الخطاب)، وان المنطق السردى والذي يكشف عن الزمن، فضلاً عن ذلك، فان " الزمن لا وجود له أو لا يوجد على الاقل إلا وظيفياً أي باعتباره عنصراً من عناصر نظام سيميائي : ان الزمن لا ينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق، وانما ينتمي إلى المرجع . فالسرد واللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوجي ، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي أو واقعي⁽³⁾ أما تودوروف فانه يعرف السرد مع (ذكرو) في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة ، بأنه " نص مرجعي يجري تثيله زمانياً⁽⁴⁾ ، يبدو من هذا التعريف ان السرد مرتبط لدى تودوروف بالزمن ، فهو لديه فن زماني .

انطلق تودوروف من مقولات الشكلايين ، وطروحات بنفست ، بعد أن حاول

(1) نقلاً عن : فضاء النص الروائي : 122-123

(2) درجة الصفر للكتابة : ت : محمد براءة : 48-49

(3) التحليل النبوي للسرد : ت : حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبدالحميد عقار : آفاق (المغرب) : ع (8-9) :

16 : 1988

(4) نقلاً عن : السردية حدود المفهوم : بول بيرون : ت : عبدالله ابراهيم : الثقافة الاحنية (بغداد) : ع (2) : 1992 :

تطوريتها فهو يعود إلى صياغة الثنائية التي أوجدها توماشفسكي ، فالعمل الادبي لديه ، له مظهران ، قصة وخطاب ، و " يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الزمن داخل السرد ، إلى عدم التشابه بين زمانية القصة وبين زمانية الخطاب ، فزمن الخطاب هو ، بمعنى من المعاني ، زمن خطي ، في حين ان زمن القصة هو زمن متعدد الابعاد . ففي القصة يمكن لاحداث كثيرة ان تجري في آن واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ، ترتيباً متتالياً يأتي الواحد منها بعد الآخر " (1) .

وبعد أن يعرض تودوروف ، الاختلاف القائم بين زمنية القصة ، وزمنية الخطاب ، يعود إلى عرض أزمنة اخرى ، وهي زمن التلفظ (الكتابة) ، وزمن الادراك (القراءة) . (2) ويعود تودوروف فيما بعد إلى طرح مشكل الزمن ، وعلاقته باحداث الرواية ، حيث يرصد ثلاث علاقات ، تقوم بين زمنية العالم المقدم (الحكاية) ، وزمنية الخطاب المقدم (الخطاب) ، وهذه العلاقات هي :

1. النظام : وفيه لا يوازي زمن الخطاب ، نظام الزمن المحكي (زمن التخيل) ، وهذا الاختلاف ينجم عن التدخلات في القبل والبعد ، واستحالة التوازي هذه تؤدي إلى الخلط الزمني .

2. المدة : منشأ هذه العلاقة أيضاً ، الاختلاف القائم بين زمن الحكاية ، وزمن الخطاب ، مما يؤدي إلى اتساع ، أو تقلص زمنية على حساب الاخرى .

3. التواتر : وهذه العلاقة تتمحور حول التكرار عن طريق (القص المفرد) ، و (القص المكرر) و (الخطاب المؤلف) . (3)

ويمجدد (جان ريكاردو) زمن السرد الروائي من خلال ملاحظته - أي الزمن السردى - على مستويين هما الزمن السردى الروائي (الخطاب) ، وزمن القصة المتخيلة ، وهو يحاول دراسة سرعة السرد ، على ضوء العلاقات ، التي تنشأ من تقاطع الزمن السردى مع

(1) مقولات السرد الادبي : ت : الحسين سحبان و فؤاد صفا : آفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 42

(2) م . ن : 44

(3) الشعرية : 48-49

القصة المتخيلة ، وهذه العلاقات هي » مع الحوار ينشيء ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردى والجزء القصصى حالة من التوازن . ومع الاسلوب غير المباشر الذي يلخص مختاراً زمراً عريضة من الاحداث (تسارع الحكاية) . أما مع التحليل النفسي مثلاً الذي تتجه فيه العلاقة إلى ان تنقلب ، فان الحكاية تغور (.) ولكن قد يقع ان يشتد الابطاء ، إلى حد التوقف : نحن إذ ذاك ، نطالع وصفاً⁽¹⁾

ومن منطلق الثنائيات أيضاً ، يميز (هارالد فينريخ) بين زمن النص ، وزمن الحدث ، معتمداً في ذلك على آراء الناقد الالماني (جونثر ملر) الذي ميز بين زمن السرد ، وزمن المحكي ، فتعرف زمن النص لديه » من خلال العلاقات والمورفيمات الدالة على النسق الزمني الذي ينظم النص ، أما الثاني [زمن الحدث] فهو النقطة أو المقطع الزمني الذي يرتبط بمضمون التواصل ، وكل من الزمنيين يتوفر على قرائن مسكوكة في النص وخاضعة لخطية السلسلة الكلامية مما جعل منهما ، زمنين متعالقين ، يمكن للرواية ان تدجهما في بعضهما ، فيتحقق بذلك مايسميه فينريخ : درجة الصفر للعالم المحكي⁽²⁾ .

تعرض (فرانسواز روسم) في كتابها نقد الرواية ، الذي يتناول رواية التحوير لبوتور بالدراسة ، زمن التخيل مقابل زمن الخطاب لتوضح الاختلاف القائم بين هاتين الزميتين ، وهي بذلك تفيد من آراء الذين سبقوها ، لهذا يكون زمن التخيل (الحكاية) » يشمل ماهو كوني ويتضمن الفصول والايام والشهور ، ويشمل كذلك ماهو سيكولوجي ، ويضم مختلف الذكريات والاحاسيس ، ومشاريع الاعمال التي يقوم بها البطل ، وتاريخي ، ويشمل الاثار والاعمال الفنية ، أما الزمن الثاني فيبدو من التابع المنظم للوصف ، ومن التداخل المتناهي والحقيقي لمختلف المتتاليات الزمنية ، بالاضافة إلى تحويل الخواطر التيمية⁽³⁾ .

ويذهب أحد الباحثين إلى ان مشكل الزمن الروائي في تعدد مظاهره واختلاف وظائفه ، قد أضاع الكثير من جهود الباحثين ، التي انفق في التعرف على ماهية الزمن ،

(1) قضايا الرواية الحديثة : ت : صياح الجهم : 253-254

(2) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي : حسن مجراوي : 114

(3) نقلاً عن : تحليل الخطاب الروائي : 74

وإدراك جوهره ، وهم بذلك تركوا مهنتهم الأصلية في تحديد مواقع الزمن داخل النص ، والبحث في أوليات عمله .⁽¹⁾

لذلك فإن جيرار جينيت حاول أن يغير مسار البحث في ماهية الزمن الروائي ، فهو عندما يحدد مفهوم السرد يقدم لذلك ثلاثة مفاهيم مختلفة ومتداخلة .

« المعنى الأول - وهو الظاهر والشائع في الوقت الحاضر ، والاكثر تداولاً يشير إلى الملفوظ السردى **Narrative statetment** ، أي الخطاب الشفاهي أو الكتابي ، الذي يتكفل بإخبارنا بالحدث أو سلسلة الاحداث .

المعنى الثاني - الأقل انتشارا ولكنه متداول اليوم بين محلي ومنظري مكونات السرد ، يشير إلى تعاقب الاحداث الحقيقية أو الخيالية التي تكون موضوع الخطاب ، وتحليل السرد تبعاً لهذا المعنى يعني دراسة مجموع الافعال (**Action**) والحالات (**Situation**) في حد ذاتها من دون اعتبار للواسطة ، اللغة ، أو أي شيء آخر [الصورة السينمائية مثلاً] .

المعنى الثالث - ومن الواضح أنه الاقدم ، يشير إلى الحدث لكنه ليس الحدث في ذاته هذه المرة ، ولكن الاحداث المتكونة من أن احدهم يروي شيئاً وفعل القص (**Narrating**) يؤخذ في ذاته »⁽²⁾.

وعلى الرغم من التعدد في مفاهيم السرد ، التي يقدمها جينيت ، إلا أنه يتابع التفريق الثنائي بين الحكاية / القصة - الخطاب / السرد ، فيكون مصطلح السرد مرادفاً لديه لمصطلح الخطاب ، وهو بذلك يتابع تقسيم بنفسه ، بين القصة والخطاب .⁽³⁾

ويعود جينيت بعد ذلك ، لتقديم آرائه ، حول مشكل الزمن في الرواية ، من خلال العلاقات الثلاث الآتية :

1. الترتيب : وفيه يقارن نظام تتابع الاحداث في الحكاية ، بنظام ظهورها في الحكي

(1) بنية الشكل الروائي : 116

(2) مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : يحيى عارف الكبيسي : الاقلام (بغداد) : ع (5-6) :

1997 : 57

(3) حدود السرد : ت - بنعيسى بوحالة : أفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 61-62

(السرد) ، وهذه المقارنة تتم عن طريق حركتين أساسيتين هما : الاسترجاع ، الاستباق
2. السرعة السردية : تتم من خلال مقارنة زمن الحكاية مع زمن السرد وقد حدد جينيت
أربع تقنيات ، يمكن من خلالها ضبط وتحديد سرعة السرد ، وهي :

أ. التلخيص ب. الحذف ج. المشهد د. الوقفة الوصفية .

3. التكرار : أي العلاقة بين التكرار في الحكاية ، وعدد مرات ورود الحدث ، والتكرار في
السرد ، وعدد مرات الإشارة إلى الحدث .⁽¹⁾

وفيما يخص المقولة الأخيرة (التكرار) ، فإن بعض النقاد يميل إلى عدم ادخالها في
مقولة زمن السرد ، ويرون ان التكرار أو التواتر يخص مسألة الاسلوب السردى الروائي اكثر
منه تقنية زمنية يتمظهر من خلالها السرد .⁽²⁾

نستطيع ان نلاحظ ، ان جينيت معتمداً على آراء الشكلايين الروس ، وبنفسه
وغيرهم ، توصل إلى اقامة جهاز اجرائي ، استطاع من خلاله التعامل مع مشكل الزمن داخل
الرواية ، من دون الغوص في متاهات ماهية الزمن ، مفضلاً التعامل مع هذه الاشكالية ، من
زاوية اخرى ، وهي تحديد البنية الزمنية من خلال التقنيات السردية ، داخل النص الروائي ،
وبذلك فان جينيت يولي هذه الثنائية الزمنية (القصة - السرد) ، اهتماماً خاصاً فهي لديه »
أهم ما يميز السرد الادبي ، من حيث مستويات اعداده الجمالي ، عن غيره من انواع السرد
الاخرى»⁽³⁾ .

ويؤكد بحراوي » ان لاسرد بدون زمن ، فمن المتعذر ان نعثر على سرد خال من
الزمن ، واذا جاز لنا افتراضاً ، ان نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن ان نلغي الزمن من
السرد ، فالزمن هو الذي يوجد في السرد ، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن ، وهذا

(1) نظرية السرد : 123-128

(2) تقنيات السرد الروائي : بمحي العيد : 74

- وينظر : التكرار واسلوب السرد الروائي (هاردي كونراد-فوكتر) : جيكون لوث : ت - عنيد ثنوان رسم :

الثقافة الاجنبية (بغداد) : ع (3) : 1987 : 94

(3) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي : 117

يجعل من الزمن سابقاً منطقياً على السرد أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسج زمني⁽¹⁾. وماذهب اليه بحراوي ، هو ذاته ، ماسبق أن أكدته بارت ، من أن السرد حاضر في كل الازمنة وفي كل الامكنة⁽²⁾.

وهذا ماعمد اليه (شارل غريفل) عندما ذكر انه " لاخيار للسرد بين أن يشير ، إلى زمنيته أو لايشير ، فالمسيرة الروائية لايمكنها ان تنطلق مالم تحدد لها عتبة زمنية . والقصة ، اية قصة ، تفترض نقطة انطلاق زمنية ما مثل الاشارة إلى تاريخ أو مايعادله ، فهذه الاشارات واشباهها هي التي تجعل الملفوظات الحكائية تتوالى في السرد"⁽³⁾.

يتضح مما سبق ، ان الزمن السردى ، يتمظهر في النص الروائي ، من خلال تقنيات تعمل على حركته إلى الامام ، أو الوراء ، عن طريق مفارقات سردية ، فقد تكون ازاء استرجاع احداث حصلت في الماضي ، مما يحدد بالسرد العودة إلى الزمن الماضي ، قريباً كان ام بعيداً ، أو استباق لاحداث لم يصلها السرد بعد ، فينطلق السرد من زمن الحاضر (الآتي) ، نحو المستقبل .

ان تكسير زمنية الرواية ، ماهي إلا لعبة يتقصدها الروائي ، خالقاً فضاءً خاصاً بروايته ، فضلاً عن تحقيق الغايات الجمالية كـ " التشويق ، والتماسك ، والايهام بالحقيقي"⁽⁴⁾.

أما التقنيات الاخرى التي يظهر من خلالها الزمن السردى ، فترتبط بوتيرة السرد ، وعملية تسريعه ، فتتحقق عن طريق تقنيتي ، التلخيص والحذف ، اللتين تعملان على توسيع الزمن الحكائي ، على حساب الزمن السردى ، الذي يتقلص ، ويتلاشى في بعض الاحيان . أما العملية الثانية التي ترتبط بوتيرة السرد ، فهي التعطيل والايقاف ، التي تتحقق

(1) م . ن 117

(2) التحليل النبوي للسرد : ت - حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار : آفاق (المغرب) : ع (8-9) :

7 : 1988

(3) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي : 117

(4) تقنيات السرد الروائي : 75

من خلال تقنية المشهد ، الذي يكون في أغلب الاحيان حوارياً ، وأثنائه يتباطأ السرد ، والتقنية الثانية هي الوقفة الوصفية ، التي تشل حركة السرد تماماً ، وتعمل على تعطيل زمنيته من خلال ما تقدم يتضح ، ان " وجود الزمن في النص ، وجوداً موضوعياً لاسيما إلى تجاهله ، أي كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للنص ، فالزمن في الرواية كالنص نفسه يمكن الاحاطة به في تفاصيله الكبرى وتحديد الانساق التي يندرج فيها " (1).

فضلاً عن ذلك ، فان نظام السرد القصصي ، يلزم الرواية أو القصة بان تجري عبر بنية شكلية هي بنية الزمن (2) وهذه البنية تترشح في النص الروائي ، من خلال التقنيات السردية التي سبق ذكرها .

بعد هذا العرض الموجز لبعض الآراء المهمة ، التي تناولت ، مشكل الزمن في الرواية ، وعلاقته بالسرد ، سيحاول هذا البحث الافادة من بعض التصورات والمقولات التي جاء بها النقد البنيوي ، في ستينات هذا القرن ، وبخاصة آراء الباحث والناقد جبرار جينيت التي أثبتت مدى كفاءتها في التحليل والكشف عن بنيات النص الداخلية ، وفضلاً عن آراء هذا الباحث ؛ ستعتمد هذه الدراسة على بعض الدراسات العربية التي أفادت من مقولات بارت وتودوروف وجينيت وغيرهم من خلال دراستها لبعض النصوص الروائية العربية ، فضلاً عن ذلك فان هذه الدراسة ستحاول بيان الخصوصية التي تتمتع بها روايات (غادة السمان) والانطلاق من هذه الروايات في محاولة لرسم بنية زمنية خاصة بها ، من خلال التقنيات السردية التي سبق ذكرها .

وهناك ملاحظة اخيرة ان العمل الروائي يتميز بوجود أزمنة داخلية تظهر من خلال زمن الحكاية والسرد وزمن القراءة ، وأزمنة خارجية هي زمن الكاتب والقاري ، هذه الازمنة الداخلية والخارجية تكون علاقات فيما بينها على المستوى الكلي للنص مما يؤثر قطعاً في البناء الروائي العام .

(1) الفضاء الروائي عند جبرار إبراهيم جبرا : إبراهيم جنداري : رسالة دكتوراه : جامعة الموصل : كلية الآداب : 1990 : 46

(2) تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل إلى زمن الخطاب : عواد علي : الاديب المعاصر (بغداد) : ع (44) : 1992 : 30

الفصل الأول



التصرف الزمني



التصرف الزمني

• مدخل

انطلقت الدراسات السردية (الشكلية) في تعاملها مع اشكالية الزمن الروائي من التفريق الذي أقامه " توماشفسكي " بين المتن، والمبنى، لتطور هذه الثنائية فيما بعد ، وأفاد منها "تودوروف"، و"جينيت" عن طريق صياغة الثنائية المعروفة (الحكاية - القصة/السرد - الخطاب) .

ويبدو أن الغرض الأساسي لأقامة هذه الثنائية، ادراج مبحث الزمن السردى في الدراسات التي تناولت الأعمال الأدبية ، والتأكيد على الاختلاف القائم بين نظام الأحداث في الحكاية ، وبين طريقة عرضها عن طريق السرد.

بدأ الروائي المعاصر يعي ضرورة التعامل مع الزمن المتكسر ، حيث تتداخل الأزمنة الثلاثة (الماضي - الحاضر - المستقبل) ، لذلك يبدو أن نظام التسلسل الزمني بصورة دقيقة يكاد يكون غير قابل للاستعمال في الرواية ، لصعوبة التطابق التام بين أحداث الحكاية، وبين السرد، لذلك "فإن الرواية (أو بمعنى أصح فن القص) تطورت من المستوى البسيط للتتابع والتتالي الى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل خلطاً تاماً ، مما أدى في الرواية الجديدة الى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص ."⁽¹⁾

ان ترتيب أحداث الرواية ومعرفة نقطة البداية للانطلاق مسألة غاية في الأهمية ، تعتمد على الكاتب ومهارته في التعامل مع اشكالية الزمن وكيفية الاستفادة من التناثر القائم بين أزمنة النص الثلاث (الماضي - الحاضر - المستقبل) مما يخدم هذا النص فياً وجمالياً . يتضح لنا أن في النص الروائي زمنين ، زمن طبيعي تسير فيه الأحداث بشكل متسلسل، وهذا الزمن افتراضي ومستحيل حتى في أكثر أنواع القص بدائية ، فهو محض افتراض، الغرض منه توضيح الحركة السردية والتشويه الذي يمارسه الروائي على هذا الزمن الطبيعي .

(1) بناء الرواية : سيزاقسم 27 .

والزمن الآخر في الرواية هو الزمن السردي ، الذي يظهر في النص الروائي من خلال تقنيات سردية زمنية .

ان هذا التشويه والتحريف الزماني الذي يمارسه الروائي على نصه لايلغي الحدث ، ويؤثر على دلالاته بقدر ما هو ترتيب لهذه الأحداث » ان اللعب بالأزمنة داخل القصة ، (....) عمل جهالي بحث لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود وإنما من حيث الصياغة والترتيب (1) .

ان التداخل الزمني الذي ينتج عن تكسير خطية مسار السرد ، ويلغي التسلسل والترتيب لاحداث الحكاية ويعرضها بطريقة تختلف تماما عن طريقة عرضها في الحكاية يتم من خلال حركتين اساسيتين ؛ تتجه الحركة الاولى من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) . الى الوراء حيث ماضي الاحداث ، وهذه الحركة الارتدادية نحو الماضي ، تظهر من خلال تقنية في الاستدكار (الاسترجاع) ، اما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية ايضا ، ولكن اتجاهها يكون الى الامام عن طريق تقنية (الاستباق) .

والحركتان تمثلان مفارقة سردية ، تمنح الرواية حيويتها وفراقتها ، وتخلق بناءً روائياً يتقصده الروائي وبذلك نكون »ازاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكى المتنامي وتفسح المجال امام نوع من الذهاب والاياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة»(2) على الرغم من الاختلاف القائم بين الحكاية والسرد ، فان السرد ليس في الواقع سوى اعادة صياغة لاحداث الحكاية ، للتناظر الواضح بين زمنيهما » فبداية السرد لا تتطابق مع بداية الحكاية ومساره لا يتطابق مع اتجاهاها في الزمن التصاعدي ، ومن هنا فالحكاية تتوافق مع السرد في الوقائع والاحداث ، بينما يتميز السرد بوظائفه ومكوناته الداخلية ، وازمته ، وهكذا فالسرد يرتبط بالكتابة وبالسرد - الكاتب ، اما الحكاية فهي المادة الاولى التي يمكن ان تتعدد من خلال جنس ادبي او اخر لتصبح كتابة .

ينطلق السرد الروائي من الحكاية ليعيد بناءها عن طريق خلق الحوافر الدافعة لظهور

(1) الألسنية والنقد الأدبي : مورييس أبو ناضر 58 .

(2) بنية الشكل الروائي : 119 .

حادثة الى السطح ، وسرد حكايات اخرى تتميز بالاستمرار ، او بالاستقلال النسبي عن الحكاية الاساسية (حكاية داخل الحكاية) وخلق النظام (المتاليات السردية) والتقطيع اي النقلة الزمنية ، او تقطيع الحوار للسرد ، وإيجاد العلاقة الكلية بين الازمنة السردية»⁽¹⁾

من خلال علاقات النظام او التصرف الزمني الذي يتقصده الروائي في احيان كثيرة نكون "ازاء سرد استذكاري (. . .) يتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على احداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد وتارة اخرى نكون ازاء سرد استشرافي (. . .) يعرض لاحداث لم يطلها التحقق اي مجرد تطلعات سابقة لاولها»⁽²⁾

المبحث الاول: الاستذكار

تواجه الباحث العربي المهتم بالدراسات الادبية واللغوية الحديثة مشكلة التعامل مع المصطلح فاعلم هذه المصطلحات - خاصة المتعلقة بالسرد - هي مصطلحات مترجمة عن كتب فرنسية او المانية او روسية او انجلو - ساكسونية ، وظهرت في السنوات الاخيرة ترجمات مختلفة لهذه الكتب ، سواء كانت ترجمة لكتاب باكملة ام لمقتطفات وآراء موجزة ، وهذه الترجمات اوقعت الباحث في لبس وهو يتعامل مع عدة تسميات لمفهوم واحد.

وعلى الرغم من ظهور الكثير من المعاجم الاصطلاحية الجادة التي عاجلت هذه الاشكالية، الا اننا ما زلنا نجد الاضطراب والتباين والاختلاف في ترجمة المصطلح النقدي مما ادى الى ظهور اكثر من مقابل ترجمي للمصطلح الواحد وغياب ضوابط مشتركة وموحدة في كيفية وضع المصطلح وترجمته⁽³⁾.

فعندما نواجه مصطلحي "الاستذكار والاسترجاع" نجد أن الباحثين العرب الذين تعاملوا مع هذا المصطلح اعتمدوا على آراء الباحث (جيرار جينيت) ، والتسميات المختلفة تبدو متشابهة الى حد بعيد، ولا اختلاف جوهري بينهم ، ولكن الاشكالية في تحديد تسمية

(1) السرد في روايات محمد زفراف : محمد عز الدين التازي 19-20.

(2) بنية الشكل الروائي 119 .

(3) اللغة الثانية 169-170 .

دقيقة وموحدة للمصطلح الذي يتأرجح بين عدة تسميات هي : استذكار⁽¹⁾ - استرجاع⁽²⁾ - لوائح⁽³⁾ - رجعات⁽⁴⁾ - ارتداد⁽⁵⁾ - الاستحضار⁽⁶⁾ - الارتجاع الفني⁽⁷⁾ .

لم نقصد من خلال استعراضنا لهذه التسميات المختلفة أن نبين وجود اختلاف حول هذا المصطلح السردى ، فكما يبدو أن هذا المصطلح قد وصل الى مرحلة من الاستقرار والثبات على يد الباحث "جينيت" ، والباحثين العرب اعتمدوا كلياً على آرائه ، فلا اختلاف حول جوهر المصطلح، وانما الاختلاف الحقيقي حول التسمية الدقيقة لهذا المصطلح .

ويبدو أن مصطلحي " الاستذكار" و " الاسترجاع " أكثر دقة من مصطلحات " اللوائح - الرجعات - الارتداد" حيث أن أغلب الدراسات العربية التي تناولت موضوع السرد استعملت هذين المصطلحين بينما لم تستعمل المصطلحات الأخرى الا في نطاق ضيق وبمستوى دراسة واحدة فقط .

وهذه التسميات المختلفة تؤدي الغرض المطلوب من حيث الدلالة على عملية الرجوع الى الماضي والأفتراق عن خطية وتالي السرد " كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكراً يقوم به لماضيهِ الخاص ، ويحلبنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة، من بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها الى الاحتفال

(1) بنية الشكل الروائي 121 ، وينظر مدخل الى نظرية القصة : سمير المرزوقي وجمال شاكر 76 .

(2) الألسية والنقد الأدبي 93 ، بناء الرواية : سيزاقسم 40 ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق : شجاع العاني

62 ، قضايا الرواية الحديثة 251 ، السرد في روايات محمد زفراف 52 ، البنية الزمنية في رواية الجسد : صالح

مفقودة ، الأفلام (بغداد) ، ع 1 ، بغداد ، 1998 : 48 . ، جوانب من شعرية الرواية : أحمد صبره : فصول

(القاهرة) ، ع 4 ، مج 15 ، 1997 : 58 .

(3) مدخل الى نظرية القصة 76 .

(4) قضايا السرد عند نجيب محفوظ : وليد نجار 96 .

(5) مدخل الى التحليل البنوي الشكلي للسرد : يحيى عارف الكيسي : الأفلام (بغداد) : ع (5-6) ،

1997 : 57 .

(6) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : عبدالله ابراهيم 47 - 48 .

(7) النقد التطبيقي التحليلي : عدنان خالد عبدالله 80 .

بالماضي واستدعائه لتوضيفه بنائياً عن طريق استعمال الاستذكارات⁽¹⁾.

وهذه التقنية مأخوذة أصلاً من الفن السينمائي وتكون ضرورية جداً في الرواية التي تغطي فترة زمنية طويلة، وأيضاً الروايات متعددة الأصوات حيث يستلزم ترك شخصية والعودة الى شخصية أخرى تخلقاً في تتابع السرد .

ويستخدم أغلب الروائيين عند محاولة الرجوع الى ماضي شخصية معينة ، كلمات لها علاقة بالذاكرة، من قبيل (ذكر، أتذكر ، تذكرت ، هذا يذكرني بـ ، تذكر ، رجعت به الذاكرة) لذلك ستستخدم هذه الدراسة مصطلح "الاستذكار" الذي سبق لأكثر من باحث أن تعامل معه فضلاً عن بيان أهم وظائف الاستذكار داخل البنية الحكائية وتحديد انماط هذه التقنية بالأعتماد على روايات غادة السمان .

أولاً : وظائف الاستذكار

عندما يوقف الروائي عجلة السرد المتنامي الى الأمام ويعود الى السوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث، لأستذكار ماض بعيد أو قريب، فإن هذه الحركة الناتجة عن الاستذكار لاتعد حركة اعتباطية، بخاصة من الروائي المعاصر المطلع على الأساليب الحديثة في الفن الروائي والنظريات النقدية الجديدة، وفضلاً عن الدوافع الجمالية التي بدأت تلح على الروائي في الآونة الأخيرة وبدأ يتوخاها ، ويتوسل بالعديد من التقنيات والأساليب السردية لتحقيق الفريدة ، وخلق عالم روائي خاص به ، والعمل على زرع القلق والغموض والشك والتشويق لدى المتلقي، عن طريق تكسير الزمن الطبيعي للأحداث ، وخلق زمن خاص بالرواية ، هو الزمن السردى .

فضلاً عن هذه الوظيفة الجمالية للاستذكار ، هناك وظائف أخرى لهذه التقنية في البناء الروائي العام ، فـ (جيرار جينيت) يرى أن أهم وظائف هذه التقنية السردية " ملء الفجوات التي يخلفها السرد ورائه سواء بأعطائنا معلومات سوابق شخصية جديدة وخلق عالم القصة ، أو بأطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من

(1) بنية الشكل الروائي 121 .

فالسرد في حركته لن ينقل لنا كل شيء وهو لن يطابق الحكاية في الأحداث والزمن ، فترتيب الأحداث - كما أشرنا سابقاً - سيختلف تماماً في السرد عن الحكاية ، فضلاً عن أن السرد سيغفل عن الكثير من الحوادث التي جرت في الحكاية ، ويرى موبوسان « ان رواية كل شيء أمر مستحيل تقريباً ، اذا يلزم عندئذ مجلداً على الأقل لكل يوم لتعداد حشد الوقائع التافهة التي تملأ وجودنا »⁽²⁾.

ولن يطابق السرد ، الحكاية في الزمن أيضاً ، فزمن الحكاية المتسلسل التصاعدي ، سيختلف تماماً عن زمنية السرد المتكسرة ، حيث تكون نهاية أحداث الحكاية ، هي بداية السرد الروائي ، هذا الاختلاف بين الزميتين يولد الكثير من الفجوات بخاصة في بداية الروايات ، ويحاول الروائي تدارك هذه الفجوات ، عندما يقدم ماضي الشخصيات من خلال تقنية "الاستذكار" .

تقدم لنا غادة السمان في بداية احدى رواياتها عدة شخصيات ، منها شخصية (ياسمينه) التي تنوق الى السفر نحو بيروت ، وترك دمشق حيث تمثل بيروت لديها : السعادة - الحرية - المال ، وهذا التوق للوصول الى بيروت تسوغه غادة حين تعود الشخصية بذاكرتها الى حياتها الماضية في دمشق ، حيث يبدو واضحاً أثر الماضي بالحاضر الشخصية ومستقبلها فيما بعد ، فالكبت في الماضي أدى الى الأنفلتات والتحرر في تصرفات (ياسمينه) في بيروت ، وأدى بعد ذلك الى مقتلها ، وهذا الانتقال من الزمن الماضي الى الحاضر يوازيه انتقال آخر حيث ينتقل السرد من (الراوي) الى السرد الذاتي (ضمير المتكلم) ، حيث تفسح الكاتبة ، المجال أمام الشخصية للروح بماضيها ، تاركة لها حرية نسبية للتعبير عن أثر هذا الماضي . «تعبت من العمل استاذة في مدارس الراهبات . سئمت . سئمت . سئمت . الأيام تقضي كجسد مخدر على طاولة العمليات ، وأنا لأفعل شيئاً سوى التدريس والضجر وكتابة الشعر . بيروت تنتظري ، بكل بريقتها ، بكل امكانات الحرية فيها ، بكل امكانات الحب فيها ، بكل امكانات

(1) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي 121 - 122 .

(2) نقلاً عن عالم الرواية : رولان بورنوف - ربال أونيليه : ترجمة : نهاد التكريلي 119 .

الشهرة فيها ، بكل امكانات نشر قصائدي في صحفها، وقلبي طائر جائع للتخليق ، لن أرى راحة بعد اليوم»⁽¹⁾.

وهناك وظائف اخرى للاستذكار ، يحاول الروائي الأفادة منها في بناء عمله ، من هذه الوظائف، عقد المقارنات ، عن طريق الاستذكارات ، بين الماضي والحاضر ، لبيان ما طرأ من تغير وتبدل ، خلال مرور فترة زمنية ، سواء كانت طويلة أم قصيرة ، على الشخصيات والأمكنة .

تعتمد عادة عن طريق هذه التقنية مقارنة ، بين مدينة بيروت ، في الماضي القريب ، قبل اندلاع الحرب الأهلية ، حيث السلام والأطمئنان والعمل والبناء ، وبيروت في الزمن الحاضر (حاضر الرواية) ، حيث الدمار والحرب ، ولا صوت الا الرصاص ، ولا شيء يدور، الا رحي الحرب ، طاحنة كل شيء جميل في ذاكرة الرواية «رصاص ... رصاص كثير ... كانت بيادر الرصاص تمتد الى ما لانهاية»⁽²⁾ بعد هذا المقطع السردى الآتي ، تعود الرواية مباشرة الى الماضي القريب ، «تذكرت القمح والصف والبيادر ، وجلستي على اللوح الخشبي الذي يحجره البغل فوق القمح في البيدر ، وكان البغل يدور والسنابل الذهبية تضيء تحت أشعة الشمس . . . وأنا مصرة على الاستمتاع بذلك الركوب الاسطوري في حقل البركة، وأغاني الفلاحين تخرج مع شهقائي الطفولية . . . هذه المرة كانت البيادر مغطاة بالبارود ورائحة الغضب والسماء حقلاً من الحديد والصدى . . . والغناء؟ لاغناء فقط صيحات الويل والثبور و (صغائر الأمور)»⁽³⁾.

وبذلك يتقيد احياء الماضي ، عن طريق الذكريات ، بموضوعة شعورية حاضرة ، حسب تعبير (باشلار)⁽⁴⁾ .

ومن الوظائف الأخرى للاستذكارات «تذكر بأحداث ماضية وقع ايرادها فيما سبق

(1) بيروت 75 : 9 .

(2) كوايس بيروت : 45 .

(3) م . ن . 45 .

(4) جدلية الزمن : ت : خليل أحمد خليل : 47 .

من السرد — أي عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية الى نقطة زمنية وردت من قبل / ويسمى هذا الصنف باللواحق المكررة أو التذكير (.....). وهذه اللواحق وظيفة هامة جداً رغم ضعف حجمها النصي (.....) وكونها مقاطع نصية لاتساعد على تقديم سير الأحداث اذ هي تبرز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية⁽¹⁾.

ان قائدة عودة الروائي الى أحداث ، سبق أن تناولها السرد ، تبرز عند ظهور معطيات جديدة في النص الروائي ، تساعد على تأويل الأحداث تأويلاً جديداً ، يتلاءم والتغيرات التي طرأت على مكونات البناء الروائي .

وثمة طرائق عديدة يستعملها الكاتب للعودة الى الماضي ، منها ما يتم «بطريقة السرد التقليدي ، بأن يعود راوي الاحداث الى رواية الاحداث الماضية التي وقعت قبل بدء احداث الرواية ، أو قبل بدء بعض الاحداث التي رواها ، او عن طريق الشخصية القصصية نفسها ، وعند ذلك لابد من الاستعانة بالوسائل الفنية المعروفة في رواية "تيار الوعي" وهي وسائل اكتسبتها هذه الرواية من السينما ، ومن هذه الوسائل "الارتداد" الى الماضي أو ما يسمى "FlashBack" لرواية حدث وقع في الماضي ، رواية صامتة ، بالاستفادة من تكيك "المونولوج الداخلي" في رواية تيار الوعي . ويمكن ان نطلق على هذا النوع من السرد الذاتي "السرد الصامت" في مقابل السرد المنطوق الذي يؤديه الراوي (.....). على أن العودة ، الى الماضي ، لاتتم عن طريق "السرد الصامت" وحسب فثمة طرق اخرى في الرواية الحديثة — وبخاصة الرواية التي يبنى فيها السرد لولياً ، وتقدم فيها الحادثة الواحدة من أكثر من وجهة نظر واحدة⁽²⁾.

حاولنا أن نعرض للطرائق التي يتم بها الاستدكار والعلاقة التي تربط بينها وبين وظائف الاستدكار اذ ان الوظيفة تحدد في احيان كثيرة الطريقة التي يتم الرجوع بها الى الماضي .

(1) مدخل الى نظرية القصة 79 .

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق 63 .

ثانياً : مدى الاستذكار

تختلف المدة الزمنية - من حيث بعدها أو قربها - التي يستغرقها الرجوع الى الماضي، وتفاوت بين ماضي بعيد جداً ، وماضي بعيد نسبياً ، وآخر قريب، وتسمى الفترة التي يستغرقها الاستذكار ، عند ارتداده الى الوراء ، تاركاً مسار السرد التصاعدي بـ "مدى المفارقة"⁽¹⁾.

وأول من حدد مدى الاستذكار هو "جينيت" فالمدى "هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي ، اللحظة التي يبدأ منها الاحتلال الزمني . مثال : " قبل عشر سنوات "⁽²⁾ فالاختلاف يبدو للقارئ واضحاً ، عند مطالعته للرواية ، فهناك استذكارات، تعود بالقارئ الى ماضي بعيد جداً ، قد يستطيع القارئ ، اذا توافرت لديه قرائن أن يحدد المدى بدقة، أو لا يستطيع ذلك ، عندما يعتمد الروائي الى طمس القرائن الزمنية التي تدل على تاريخ الاستذكار .

وهناك استذكارات اخرى ، تعود الى ماضي قريب، لا يتجاوز الايام ، وفي بعض الاحيان الساعات، ولكل من هذه الاستذكارات - سواء كانت بعيدة أم قريبة - فوائدها البنائية والجمالية . واعتماداً على المدى الذي يستغرقه الاستذكار عند ارتداد السرد الى الماضي سنرصد ثلاثة انواع من الاستذكارات في روايات غادة السمان . وهذه الانواع الثلاثة هي :

أ. الاستذكارات ذات المدى الاسطوري

الصفة الغالبة على هذا النمط ، من الاستذكارات ، انها غير محددة ، ومن الصعب جداً تحديد المدى الذي رجعت اليه ، وترتبط هذه الاستذكارات ، بحوادث تاريخية ، واساطير، وحكايات شعبية ، غاية في القدم ، وظفتها الكاتبة ، في رواياتها ، وهذا النمط قليل جداً ، في روايات غادة ، اذ لا يوجد في رواياتها الثلاث ، سوى استذكارين ، من هذا النمط

(1) بنية الشكل الروائي 122 .

(2) نظرية السرد 124 .

نجدته في رواية واحدة ، وهي (كوايس بيروت) .

فالرواية ، وهي محاصرة ، وفي بيتها بسبب نشوب الحرب الأهلية ، ووجود القناص الذي يراقبها عن كثب ، تذكر (تحلم) بدائل اسطورية ، وتتحيل انما تقوم بإيصال مقالها الى المطبعة . وبذلك تتداخل الأزمنة في هذا المقطع السردى ، بين (الماضي والحاضر) "تذكرت الاساطير . . . سأربط المقال بشعري الطويل وأدليه من النافذة ، وسأبني فارس على حصان لا يخترقه الرصاص ، وستسلق جدائلي حتى نافذتي ، ليسألني اذا كنت بحاجة الى شيء ثم سيعاود هبوطه على جدائلي ليفك المقال ويطيّر به الى المطبعة (.) وتذكرت طاقيّة الاخفاء (.) لو كنت املك "طاقيّة الاخفاء" لارتديتها وخرجت ، من دون ان يقوى اي قناص على ايدائي ايا كان المنظار الذي يستعمله ، (.) وتذكرت ايضاً حكايا الساحرات اللواتي يتحولن الى خرفان أو قطط سود ، لو كان يوسعي أن اتحول الى كائن آخر، الى مخلوق من مخلوقات الطبيعة الا صورتي الآدمية لنجوت" (1).

فهذه الاستذكارات هي بدائل لما تحلم به الرواية ، فالفارس الذي يأتيها على حصان ، ما هو الا الضابط الذي يقود المصفحة ، وطاقيّة الاخفاء توازي لديها الامان المفقود ، السذي تبحث عنه ، ويبدو واضحاً كيف ان المثقف يعيش في حيرة من أمره ، ازاء هذه الحرب فهو متردد بين المشاركة وعدمها ، بين الهجرة الى الخارج ، والبقاء في الوطن "عالم رواية غادة السمان هو عالم المثقف الذي ينتمي فكرياً ، ولكنه متردد في المشاركة الجسدية النضالية ، انه يتسائل ويكثر التساؤل ، انه يحلم ويهجس ، ويعيش الواقع في صورة كوايس . حقاً ان الواقع نفسه كابوس الطبيعة ، ولكن المثقف المنعزل عن المشاركة النضالية لا يتبين في كثير من الاحيان الحدود الفاصلة بين الكابوس والحلم ، بين الاختلاط الايديولوجي الزائف ، والتمايز الطبقي الحاسم ، بين العنف في ذاته والعنف الثوري ، بين ما هو كائن وبين ما ينبغي ان يكون ، بين القيمة المثالية والواقع الحي المعقد ، بين المثال والضرورة ، بين الفكرة وممارسة تحقيقها ، انه قد يعبر في لحظات خاطفة عن وعيه بهذه الحدود ، ولكن تعبيره يأتي عاطفياً ،

(1) الرواية 47 .

لا يتيح له أن يعبر بحسم هذه الحدود ، ولهذا يظل متردداً ، معلقاً بينهما⁽¹⁾ .

ومن أمثلة هذا النمط من الاستذكارات ، هذا المقطع السردي «تذكرت الاساطير العربية القديمة ، وتخيلت سيفي مسحوراً أستطيع أن أشر به الفندق نصفين»⁽²⁾ .

ويبدو أن عادة تعزف على الوتر نفسه ، اذ ان الاساطير ، وكل شيء ممكن ، وحصار الراوية واحتمال موتها برصاص القناص ، فما هو مستحيل في الواقع الآتي ، ممكن الحصول في الأحلام التي تعتمد على الماضي ، فالراوية (الشخصية المثقفة ، والكاتبة الثورية) تعاني من عجز حقيقي ، فهي سجين (الدار/الوطن) ، مطعونة في انسانياتها ، وهذه الدار/الوطن تحترق ، وكل مظاهر الحياة الحضارية المتقدمة ، ما هي الا قشور ، تخفي تحتها ، التخلف والفقر والبؤس ، والحرب الأهلية عرت هذه الحياة وكشفت عن الوجه الحقيقي لهذه الحياة الحضارية المزيفة ، لذلك تحاول (الراوية) الهروب من هذا الواقع المخزي الى (الماضي) ، وقد يبدو للوهلة الأولى وكأن هذه الاستذكارات ، دخيلة على النص الروائي ، وغير منسجمة معه ، ولكن الكاتبة استطاعت أن توظف هذا النمط ، توظيفاً فنياً رائعاً ، حيث يبدو الزمن (الماضي/الحاضر) وكأنه متوحد ، وتبدو الذكرى الماضية متجانسة - نوعاً ما - مع الأحداث الآتية .

ب. الاستذكارات ذات المدى البعيد نسبياً :

تمتد هذه الاستذكارات الى عدة سنوات ، وتقسم الى :

1. المحددة

في هذا النمط تحدد نقطة الرجوع الى الماضي بدقة ووضوح ، ويشير اليها الروائي بصراحة ومن دون موارد ، متعمداً توثيق حدثه ، ليضفي على هذه الأحداث نوعاً من الواقعية والتسجيلية ، وهذا النمط من الاستذكارات قليل جداً في روايات (عادة) ، التي يبدو انهم لم

(1) كوايس بيروت والشيخ : رؤيتان فيتان وقضية واحدة : محمود أمين العالم : آفاق عربية (بغداد) :

ع (9) 1977 : 130 .

(2) كوايس بيروت : 103 .

تجد ان ترتبط مع القارئ وبعدة زمنية محددة ، بل أعطته حرية التأويل عند قراءته نصوص رواياتها .

ومن امثلة هذا النمط من الاستذكار ذات المدى البعيد والمحددة بدقة ، الاستذكار الذي يقوم به (الساحر وطفان) لتاريخ أسرته ، وهذا الرجوع الى الماضي يأتي عن طريق حوار يدور بين الساحر وأحد الصحفيين .

« نكاد نغلق العدد ... أرجوك ... رئيس التحرير سيخرب بقي ... لقد ارتفعت مبيعاتنا

منذ قبلت استشارة النجوم عن طالع ابراج الناس .. انها موضة العصر حتى في اوربا .

- انها حرفة عتيقة تناقلها اجدادي وتوارثناها . انا الأخير في الأسرة بعد عمي .

- والدك ؟ ..

- جرب مصيراً آخر ... رافق جيش الأنقاذ عام 1948 لتحرير فلسطين .. قتل هناك ولم تعد فلسطين .

- اخوتك ؟

- اخوتي ايضاً جربوا مصيراً آخر غير السحر ... برفان وكنعان وغيلان .. كلهم جربوا شيئاً آخر .⁽¹⁾

الحاضر هنا الذي ادى بـ (وطفان) الى تذكر تاريخ أسرته ، اسئلة الصحفي ، حيث يعود (الساحر) بذكرته الى ما يقارب الـ (34) عاماً ، فالساحر يذكر أن تاريخ مقتل والده ، كان اثناء حرب فلسطين عام (1948) ، واحداث الرواية تدور في صيف عام (1982) ، أثناء الغزو الاسرائيلي للبنان ، فمقتل والده مقترن لديه بضياح فلسطين ، وخسارته لوالده الذي يمثل المحبة والحنان والأمان ، تساوي لديه ضياح فلسطين ، حيث فقد الأمن والاستقرار و عدو الأمس الذي اغتال ابيه وفلسطين ، يغتال اليوم أحلامه ووطنه (لبنان) ودمر أسرته .

ومن هنا يتبين لنا ان الكاتبة ، لم تستعمل الزمان ، مجرد خلفية لالقاء الضوء على ماض

(1) ليلة المليار 141 - 142 .

لشخصية قلقة وممزقة، بقدر ما كان الزمان ، تواسلاً بين الماضي والحاضر ، حيث يبدو أن الزمان وكأنه يعيد نفسه . ومن أمثلة هذا النمط، هذا الاستدكار ، الذي يأتي عن طريق حوار يدور بين التاجر الثري (رغيد الزهران) والمفكر الوجدوي (أمير النيلي) .

” والدك نحت هذا التمثال ... أليس كذلك ؟

- ربما ...

- بالتأكيد ... لا أحد ينحت مثله ... وأي خبير فني مبتدئ يستطيع أن يؤكد ان التمثال هو الأصل ..

- ربما ..

- ماذا يمثل هذا التمثال ؟

- " المناضل " .. أليس ذلك ما كتبه عليه صاحبه الذي نحتته ..

- نعم .. ولكنك تعرف ان هذا التمثال هو لجمال عبدالناصر ... أي شخص أُمي يلقي نظرة عليه سيقول لك ان هذا هو عبد الناصر ..

- حسناً وماذا بعد ذلك ؟

- ما هي الكلمات الممحية على قاعدته .. ماذا كتب والدك ثم ندم عليه ومسح حروفه بأزميله .

- لا أدري ..

- انك تدري وتتجاهل .. الناس كلها تعرف الحكاية .. لقد اعجب والدك بعبدالناصر ، يوم أمم القنال في عيد الثورة ، في يوليو 1956 او ربما قبل ذلك ، لكنه بالتأكيد نحت التمثال وكتب على قاعدته الاهداء له ، ورفض بيعه رغم فقره لانه قرر ان يهديه للأجيال .

- لا أدري .. «(1)

نستطيع تحديد ، مدى الاستدكار بدقة ، حيث يذكر تاريخ نحت التمثال ، أيام

العدوان الثلاثي على مصر ، عام (1956) ، وبذلك يكون مدى الاستذكار (26) عاماً ، وهي فترة طويلة ، ويلاحظ ان الكتابة ، تعود الى التاريخ العربي القريب ، وخاصة الحروب التي خاضتها الجيوش العربية مع اسرائيل ، عام (1948) وعام (1956) ، لتربط بين نكسات الماضي ، وما يحدث في الوطن العربي عام (1982) ، من اجتياح للقوات الاسرائيلية للبنان كاشفة عن الصراع ، الذي يدور بين التاجر الأنتهازي ، والمناضل المفكر .

ومن الأمثلة الأخرى ، ما نجده في الرواية ذاتها ، حيث تعود الذاكرة بـ (بسام) الى عدة سنوات ، وبالتحديد سنة (1967) ، وتعتمد الذاكرة هنا ، على تقنيات رواية (تيار الوعي) ، في استدعاء الأحداث الماضية ، ويبدو واضحاً في هذه الرواية ، تأثر الكتابة برويات تيار الوعي ، التي تهتم بنقل الجو الذهني بالذات ، ” وبهذا ينطلق الدماغ في تذكّر الماضي وربطه بالحاضر“⁽¹⁾ . فالأزمة تختلط لدى (بسام) ، في هذا المونولوج الطويل نسبياً ، ولكنه يحدد مدى الاستذكار بدقة ، حين يذكر عام (1967) ” هذه الحقبة السوداء لم تعد تحمل داخلها غير الحزن . . . ولم أعد أذكر ما فيها من ملابس ، ولم تعد ثياب الزمن الغابر بقادرة على احتواء جثتي التي تضاعف وزنها كأنني بدين بالهم ، فلماذا أحملها معي مصراً على ألا أفنحها إلا حين أعود الى بيروت ؟ . . يوم غادر العرب الاندلس حملوا معهم مفاتيح بيوتهم وذهبت البيوت وبقيت المفاتيح فعلقوها على جدران المنافي ، فهل سأعلق حقيقتي على جدار منفاي الآتي ؟ . . . اما زالت الأشياء كما هي في داخلها ، راقدة كالأكفان ، أم أن العث أتى عليها ، وتكاثرت الديدان وسطها كما لو كانت تضم جثة ، وأية جثة . . . جثة عمري الماضي كله ، عمري الغابر المتألق المتوهج . . . كيف حاصروني وحولوني الى كائن مذعور يخاف أصابعه التي قد تكتب وتقول الحق ويخاف رأسه الذي قد يفكر فيعاجله كل ليلة بضربة من بلطة الخمرة والدوار والصداع . . . منذ البداية حوصرت . . . منذ عام 1967 يوم صدر كتابي "نقد العقل السلفي" جروني الى المحكمة وشنقوني على أعمدة الصحف . . ثم ذهبت المحاكم وانتعشت الأغتيالات تعذيباً ، ولم تعد تعرف حذاء من عليك ان تعلق لتحيي

(1) القصة السيكولوجية : ليون ايدل : ت : محمد السمرة : 22 .

بعد ما تكاثرت الأحمية والجزمات فوق رؤوسنا وأنا رجل لي جسد ثور وقلب طفل . . .
جبان . . . أخاف التعذيب والقتل والأذلال . . . هذا ما حدث لبعض الرجال»⁽¹⁾.

يبدو الاضطراب واضحاً على الاستذكار ، فهو يعكس ، أحداثاً كثيرة ، مرت بها
(مصر) بعد هزيمة حزيران عام (1967) ، وتبدو أزمة المثقف واضحة ، بين أن يبقى في
الوطن ، وبين الهجرة ، وهذا ما اختاره (بسام) ، الذي صادف ان عام (1967) وهو عام
الهزيمة ، وهو تاريخ اصداره أحد كتبه ، ويبدو الترميز واضحاً في هذا المقطع السردى ،
حيث الهزيمة وأثرها في تكوين الشخصية العربية بعد عام 1967 .

2. غير المحددة

هناك نمط آخر من الاستذكارات البعيدة المدى ، وهو غير المحددة ، وفي هذا النمط
لا يذكر الكاتب ، تاريخاً محدداً يساعد على تحديد مدى الاستذكار انما يعطي للقاريء فرصة
لأعمال فكره وتأويل النصوص ، بمساعدة القرائن التي يذكرها الروائي في نصه ، ويعتمد
تأويل النصوص هنا ، الى حد بعيد ، على ثقافة القاريء ، ومدى اطلاعه على الأحداث
السياسية ، والثقافية ، والاجتماعية وغيرها .

وفي روايات (غادة السمان) نجد أن هذا النمط هو الغالب ، على النمط الآخر المحدد
بدقة ، ومن الأمثلة ، التي توضح هذا النمط ، الاستذكار التالي ، الذي تقوم به (الراوية) في
رواية (كواييس بيروت) ، وهي لاتذكر تاريخاً محدداً لهذا الرجوع الى الماضي "حينما كنت
صغيرة ، كنت أقدم الوعود لنفسي في الفترة ما قبل الامتحانات العسية . كنت أقرر : اذا
اجتزت الامتحانات بنجاح فسأفعل في الصيف كذا . . . وكذا . . . سأسبح . . . سأعني
برشاقي . . . سأظل أمض باكراً وأمارس رياضة المشي والسباحة وأظل أطالع ، وسأعيد
قراءة كتي المدرسية للسنوات السابقة كي أزداد استيعاباً لها . . . وحين كانت الامتحانات
تنتهي كنت اقضي الأيام اللاحقة لها في النوم والأكل ومطالعة قصص أرسين لويين
البوليسية»⁽²⁾.

(1) ليلة المليار : 299 .

(2) الرواية 170 .

الرواية هنا لم تحدد تاريخ هذه المعلومات التي تقدمها لنا ، مما يجعل من مهمة تحديد المدى تعريبها بعض الصعوبة ، ولكن بالتعرف على بعض المعلومات المتفرقة في الرواية ، نعرف أن (الرواية) لا تتجاوز عقدها الثالث ، وكما يبدو فإن هذا الاستذكار يخص فترة المراهقة ، مما يجعل من مدى الاستذكار يتجاوز العقد من الزمان تقريباً ، والاستذكار يبين الى أي مدى تحاول الرواية التغيير من مواقفها وأفكارها ومبادئها القديمة بمجرد انتهاء هذا الامتحان الصعب الذي تمر به (الحصار المفروض عليها) ، وحيث انها غير مقتنعة تماماً بأنها ستتحول عن مبادئها التي اعتنتها على الرغم من صعوبة الظروف التي تحيط بها ، لذلك تقدم لنا هذا الاستذكار محاولة الربط بين الماضي والحاضر .

المثال الثاني ، يبدو فيه تحديد المدى صعباً جداً حيث تعود الذاكرة بـ (ياسمينه) الى الماضي في مدينة دمشق ، وبذلك نكون ازاء انتقال في الزمان والمكان من الحاضر الى الماضي ، ومن يخت (ثمر السكيني) في مدينة بيروت الى أحد بيوتات مدينة دمشق والغرض تبرير افعال (ياسمينه) في بيروت "لم أحلج ثيابي بأكملها من قبل الا في الحمام ! .. وكنت ارتديها قبل خروجي مسترة بالبخار الكثيف والنور الشاحب . . . بلى . . خلعتها كلها في بيت رجل في دمشق . يومها أغلقنا الأبواب كلها . ومع ذلك ظلت أصواتهم تترن من الظلام وتسرقص على الجدران مخدرة من (الأثم) الذي سبق . . كانت صيحاتهم وصيحات أُمي تخرج من جسدي نفسه كأني مسكونة بهم . كلما تم عقارب تغطي جسدي وتلسهه .. وصاياهم كائنات اسطورية كديدان المقابر تركض فوق في الظلام وتأكلني وتطفئ شهواتي . وحين لمسي ، انطلقت الأصوات كلها صارخة دفعة واحدة كجوقة رعب ، ولعله سمعها ، فقد عجز عن امتلاكها وانطلقت هاربة من بيته . ولم أره بعدها . ولم أكرها ."⁽¹⁾

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً ، المثال الآتي "كان والدي خبيراً في التوقيت يوم اشترى تمثال عبدالناصر . . ولكن التمثال لم يحمه من زحف شبح التأميمات لقد اشتراه لا حباً بعبدالناصر ، وإنما خوفاً منه . . ولم يزيله الخوف حتى بعد شرائه . . . والحق يقال ان والد

امير النيل لم يبعه الا بعدما ابدى والذي شهية الحصول عليه . . ومبلغاً خرافياً ثناً له . . .
فقد كان مفيد النيل فقيراً منذ أيام الملك ، لم يكن من زبائن البلاط ولا رساماً للحاشية وحتى
لو كان مصرياً وأتيحت له الفرصة لما فعل ذلك . . ومع ذلك قهره الذين احبهم وقتلوه
كمدماً ، وهذا أقل عقاب يستحقه هو وأمثاله من عشاق (الثورات) . . . أما أنا ، فأتقنت
توظيف التمثال في الوقت المناسب . . . وجمعت المليون الأول بفضلته وكنت ما أزال شاباً
يعمل تحت جناح والده . . . كانت الفكرة بسيطة : ما دام والذي مذعوراً من عبدالناصر ،
فهذا معناه ان بقية التجار والأثرياء مذعورين أيضاً . . . وهكذا صبت بمعونة فنان نصف
موهوب آلاف النسخ عن التمثال . . . وأرسلت بائعاً جوالاً الى مكاتبهم يعرض على كل
منهم شراء نسخة (يزين) بما مكتبه . . ولم يبق ثري سوري واحد في الشهر الأول للوحدة ،
الا وأشترى نسخة صدرها في مكتبه ودفع ثمنها باهظاً . . ولم يجرؤ أحد على الرفض ... ظنوا
أن (مدير مبيعاتي) هو أحد أفراد المخابرات أو أن شراء التمثال ضريبة مدفوعة ، ولم يجرؤ
أحد على الرفض .. وانتشرت تماثيل عبدالناصر في سوريا . . . وحصلت على مليوني الذهبي
الأول ... وحين قتل صانع التماثيل ومدير مبيعاتي - رحمهما الله - في حادث سير (غامض) ،
مات السر معهما ، ولم يسمع به أحد الا حين رويته للمرة الأولى للأمير في تلك الزيارة التي لا
أشبع من استحضارها في ذاكرتي . . . صحيح أن الكاميرا السرية صورت لي على شريط
الفيديو كل ما دار وقد شاهدته عشرات المرات حتى سئمته ، لكن شريط الذاكرة لا يفقد
روعه . . . وكلما استعدته كلما طربت له وازددت نشوة . . .⁽¹⁾

يظهر واضحاً في هذا المثال التفاوت في مدى الاستذكار ، فتارة تعود الذاكرة ، الى
أيام الملك (فاروق) ، وتارة أخرى الى أيام التأميم عام (1956) ، وحيناً آخر تعود الى أيام
الوحدة بين مصر وسوريا عام (1958) ، ويجمع بين هذه الاستذكارات خيط واحد هي قوة
حكم (عبدالناصر) وأثرها في بعض شخصيات الرواية ، وبخاصة التاجر السوري (رغيد
الزهران)، وتبدو واضحة دلالة تمثال (عبدالناصر) ، الذي يتذكر (رغيد) قصته باستمرار ولا

يحاول نسيانه ، ونسيان صاحبه ، الذي كان السبب في افلاس والده ، ورحيله عن سوريا .
ومن المفارقات الساخرة التي رسمتها المؤلفة في ختام الرواية ، أن التمثال كان السبب الرئيس
في موت (رغيد) ، وبذلك يكون التمثال وصاحبه سبباً لعذاب رغيد في حياته ، ولموته فيما
بعد ، وفي ذلك اشارة واضحة لأثر (عبدالناصر) في المنطقة العربية حياً وميتاً .

جـ. الاستذكار ذات المدى القريب

هذا النمط من الاستذكار ، يستعمله الروائي ، لتسليط الضوء على مدة قريبة ،
حيث الماضي القريب ، الذي ما يزال حياً في ذاكرة الشخصية ، ويبدو واضحاً دور هذا
الماضي في صنع أحداث الحاضر ، وهذه الاستذكارات حالها كحال ، الاستذكارات بعيدة
المدى ، من حيث كونها محددة وغير محددة .

1. المحددة

من أمثلة هذا النمط ، الاستذكار الآتي ، حيث تستحضر (ياسمينه) أحداثاً قريبة ،
وقعت لها في دمشق ، وتحاول الكتابة عن طريق هذا الاستذكار . أن تمد الجسور بين الماضي
والحاضر والمستقبل ، فالطائرات الاسرائيلية ، التي تحوم (الآن) فوق بيروت ، كانت في
الماضي القريب تنشر الموت في مدينة دمشق ، وفي المستقبل القريب ستعود لقصف بيروت
«كالسلحفاة انكمشت . شعرت بأن رخاً شريراً كبيراً يحلق في الجو ، يحجب عنها الشمس
ويلقي بظله المكهرب فوقها . . . (لا يؤذونها) وتذكرت كيف كانت تمطر طائراتهم موتاً فوق
دمشق منذ أقل من عام . . وكيف كانت سعيدة الحظ لأن زجاج بيتهم فقط تحطم بينما
اشتعل البيت الملاصق لهم . أرادت أن تقول له ذلك ، فلم تجد صوتها .»⁽¹⁾

الاستذكار هنا محدد ، حيث ترد عبارة ، قبل عام ، وتدور ، أحداث الرواية في
نهايات عام (1974) والقصف الاسرائيلي لدمشق ثم خلال حرب تشرين عام (1973) ،
أي أن مدى الاستذكار عام واحد .

ومن أمثلة هذا النمط ، ما يرويهِ (أبو مصطفى الصياد) ، عن مصرع ولده علي،

(1) بيروت 75 : 16 .

حيث يعود بذاكرته الى أول الصيف «كنا نصطاد أول هذا الصيف يوم جرب حظي للسرة الأولى مع اصبع ديناميت . . . كان الضرب موفقاً وخرجت له عشرات من الاسماك طفت على وجه الماء . . . قفز الى الماء فرحاً وبدأ يرمي بالاسماك الى القارب ، ولكثرة ما استبد به الفرح حمل في كل يد سمكة كبيرة ، وقبض باسنانه على سمكة ثالثة وسبح بها نحو القارب. السمكة في فمه لم تكن قد ماتت بعد . كانت تتخبط . انزلت الى حلقه . . . واختنق . . . اختنق فعلاً . . . مات . بكل بساطة اصطادته سمكة بدلاً من أن يصطادها حملناه جثة وعدنا به الى امه . . . حاولت أن أقول لها ان ابنا مات ولكنها لم تفهم . . . كانت في حالة مخاض تضع طفلنا الاخير ، والعرق يبلل وجهها ذا العضلات المتقلصة بأقصى الأمل والعمل وكانت تصرخ بقوة ليخرج طفلها الى الحياة حياً ، وجسدها كله ينتفض ، وكنت أصرخ في وجهها : علي مات يا أم مصطفى ! . . لم يبد عليها أنها قادرة على فهم عبارة (مات) في تلك اللحظة . وصرخ طفلنا الجديد صرخته الأولى وقد حملته الداية وحبل الخلاص ما زال يقطر دماً ، وقالت ام مصطفى بمهدوء التعب الجيد : فلنسمه علي !»⁽¹⁾ .

وتبدو المزاوجة واضحة بين (الموت / الحياة) ، فموت علي ، أعقبه مباشرة ولادة طفل آخر ، اطلق عليه اسم (علي) ايضاً . فموت الأبن ليس نهاية العالم ، والطفل الصغير يمثل الأمل لدى الصياد الفقير ، وبذلك استطاعت المؤلفة ان تصوغ شخصياتها «صياغة جمالية متميزة فبدت اسطورية - رمزية - واقعية في آن واحد»⁽²⁾ .

ومن الأمثلة الأخرى التي توضح هذا النمط ، الاستذكار القريب ، وهو قريب جداً ، لا يتعدى بضع ساعات ويأتي على شكل مونولوج ، يتذكر (نسيم) من خلاله ، أحداث مقتل (رغيد الزهران) «ولكنني لم أقتله . . . وجدته مقتولاً حين دخلت الى بركة الذهب . . قبل ان أذهب الى النوم ، تحت الأضواء مشعشة في البركة وكانت الساعة تقترب الثانية فجراً... اقتربت لأستطلع حسناً ، كنت أنوي استراق السمع والتجسس كعادتي لكنني لم ارتكب

(1) بيروت 75 : 35 .

(2) بيروت 75 : بيروت الحلم والموت والجنون : إيمان القاضي : الموقف الأدبي (دمشق) ع(215-216)، 1989 :

جرعة أكبر من ذلك باستثناء انني كنت ثلماً ، أنا الذي لا يذوق الخمرة الا فيما ندر ، وبصحو في اليوم التالي نادماً تائباً ، لم أسمع صوتاً . . . خطوة أخرى الى الأمام . . . شاهده عائماً فوق الماء المذهب كتلة من الأوساخ الهامدة داخل ثياب فاخرة مبتلة . . . شعرت بالفرح فقد بدا ميتاً . . . وومضت في عيني عبارة : مقتل . . . لعله قتل . . . سررت لأنه قتل لأن سراي قام بالمهمة . . . لاحظت ان باب سجن تمثال (المناضل) كان مفتوحاً فهل خرج التمثال وقتله ؟ لعن الله الشيخ وطنان الذي زرع في نفسي الأفكار المرعبة والمستحيلة . المستحيلة ؟ أم تراها ابخرة الخمرة ؟ عدت مذعوراً الى غرفتي . . . أرعجت . . . وأرعجت⁽¹⁾.

2. غير المحدد

النمط الثاني من الاستذكارات ، قريبة المدى ، الاستذكار غير المحدد ، حيث لا يذكر الكاتب أي دليل او اشارة تدل على تاريخ الاستذكار ، وبذلك يحتاج النص الى التأويل من قبل القارئ لاجل تحديد مدى الاستذكار ، وهذه الاستذكارات تستعملها عادة بكثرة ، في رواياتها الثلاث ، بينما الطائرات الاسرائيلية تحترق اجواء بيروت يتذكر (فرح القصص الاسرائيلي) والناس لاهون عنها ، بالقرود والقرد .

«دوى انفجاران متتاليان متلاحقان ، ولكن الجمهور لم يرفع عينيه الى السماء وانما زاد حماساً في حث القرد على الرقص . . . (انهم يحترقون جدار الصوت معلنين عن وجودهم العدواني المتحدي ولا أحد ينتبه) ولكن القرد حين سمع الانفجارات غطى وجهه يديه وأقعى على الأرض مرتجفاً رافضاً الاستجابة لأوامر معلمه ، وحين ضربه بالعصا ظل مغطياً وجهه وكأنه لا يريد أن يرى ما يدور . . . دفن وجهه على الرصيف وأدار مؤخرته لكل جمهوره وصار يكي بصوت حزين . . . وانفجر الناس ضاحكين . . . ووجد فرح نفسه يردد : مجانين . . . مجانين . . . وغطى وجهه يديه . . . واجتاحه الدوار اذ تذكر ما حدث له في دمشق حين حلقت الطائرات الاسرائيلية نفسها (تعالت أصوات الجمهور مطالبة القرد بالرقص ، وكانت حرائق دمشق تشتعل داخل رأس فرح ، وتتناثر الجثث المتطايرة

(1) ليلة المليار : 455 .

الأعضاء . . . ورائحة اللحم البشري الملتهب . . . وصوت انهيار الجدران . . .»⁽¹⁾

يبدو واضحاً في هذا النص ، سعي الكاتبة الى صهر الماضي مع الحاضر ، ومحاولتها مد الجسور بين الزمنين ، لتبيان الأحداث الماضية في رسم الحاضر ، ويبدو أن لا أحد في بيروت انتبه الى الخطر ، سوى ، فرح ، والقرد . والقرد هنا رمزاً يأخذ بعدين كما يرى أحد الدارسين "بعداً يتعلق بفرح نفسه وعلاقاته الذليلة المقبلة بنيشان الذي يستغله ويحركه كما يشاء كالقرد ليكسب من ورائه شهرته كمطرب الرجولة في الملاحى المختلفة ، وبعداً يتعلق بالناس اللاهين حول القرد ، والذين يلعب القرد بعقولهم فيلهيهم عن واقعهم الذي تهدده أخطار المستغلين وطائرات العدو الاسرائيلي المغيرة على الجنوب اللبناني . وتكرر عادة لعبتها الفنية بذكاء بارع ، فالقردا يلعب قرده أمام (الهورس شو) المقهى الذي يجتمع فيه المثقفون : ان دور معظمهم لا يختلف ابداً عن دور ذلك القرد .»⁽²⁾

وفي مثال آخر ، يوضح هذا النمط من الاستذكارات القريبة ، تذكر (خليل الدرع) ، الساعات السابقة لسفره الى سويسرا ، هارباً من جحيم بيروت ، ومدى الاستذكار قريب ، بحيث يبدو الاستذكار هنا ، وكأنه استمرار لخطية السرد ورجوعاً الى الوراء ، لولا التنقل الذي تمارسه الكاتبة من ضمير الغائب الى ضمير المتكلم ، مستخدمة تقنية الاقواس ، والحرف الكبير للتمييز بين مستويين من السرد والزمان ، حيث الانتقال من (الراوي/الحاضر) الى (الشخصية/الماضي) ، وعادة توظف هذه التقنية الطباعية ، في جميع رواياتها ، توظيفاً جيداً ، بحيث يتم التمييز بين المستويات المختلفة ، مما يزيل التشويش عن القارئ . "انزلوا حقائبهم من السيارة الى البيت ، وكنت خارجاً بحقائبي من البيت الى سيارة هرب اخرى . . . بعد الـ "اهلاً وسهلاً" صرخت بهم : لماذا لم تبقوا هناك ؟ وسألوني : ولماذا لا تبقى هنا ؟ . . . كانت الحكاية طويلة طويلة . . . حكايتي وحكايتهم ، حكاية الحصار التي عانوا منها وعانيت ، وشجار ذوي القرى الذي يمهّد الدرب لحصار العدو ، لذا اكتفينا بالعناق الصامت . . لاهم قالوا لي ان احداً لم يساعدنا حقاً على الصمود بغير النظريات والحماسيات

(1) بيروت 75 : 19 .

(2) بيروت 75 بين الذكرى والحدث والحلم : رياض عصمت : الآداب (بيروت) ع (7-8) 1975 : 19 .

اللغوية، ولا انا قلت لهم انني قضيت الاعوام الاخيرة في معارك مع الذين كان يفترض ان اصمت واياهم الآن هنا ... لكني اكدت بجملة وانا اودعهم : ليتكم ظللتم هناك ... وكرروا : لماذا لاتنظلي انت ايضاً هنا ؟ وكدت افعل لو لم تذكرني كفى بأن المسلح الذي اخطأني البارحة حين اطلق علي النار قام بجولة استطلاعية حول الشرفات والنوافذ ، قبل دقائق وانه ليس وحده ... ولعل الوصول المفاجئ لاسرتي من الجنوب لعب دوراً انقاذياً في التعيم على حقائب هربي التي تراكمت قرب حقائبهم وتكدس على الرصيف عشرات منها محشوة ببراعم الامل وجثته ، بالدموع والحقد والذكريات والرفض ... وبعوض الخبز والثياب .. آه مشخن بالوطن ... مشخن بالوطن»⁽¹⁾ .

وعندما تتذكر (الراوية) مقتل حبيبها (يوسف) في رواية (كوايس بيروت) ، يبدو الاستدكار قريباً جداً ، حيث الاحداث مازالت تعيش في ذاكرتها ، وهي تراها بوضوح ، بكل تفصيلاتها وجزيئاتها «لم يكذب حبيبي يدير ظهره ويخطو على الرصيف حتى دوى الرصاص ، وكان صوته في الليل عالياً وشبهاً بزئيق طيور بحرية جائعة فوق جثة طافية ، وتمزق حبيبي امام عيني ، تمزق كتفاه وذراعاها وظهره ويوصدره وكل موضع في جسده كنت قبلته ، دفعه الرصاص واخرقه فنهاوى فوق الواجهة الزجاجية لاحدى شركات الطيران وقد اخترقته سكاكين الزجاج ايضاً .. لم اصرخ ... كنت مذهوشة ... كان كابوساً لا يصدق ... ركضت اليه ، وانخبت فوقه ، ثم انفجرت أضحك اضحك واضحك ... كان موته نكتة غير معقولة ... وكان تصميم طائرة اعلانية مايزال يضيء وينطفئ ... يضيء وينطفئ داخل الواجهة الزجاجية لمكتب شركة الطيران ... طالنا حلمنا بالرحيل معاً ... لكن طائرات الحب من الورق ورصاص الواقع من نار»⁽²⁾ . والحافز على التذكر ، في هذا المقطع السردي ، هو العزلة والوحدة ، التي تعانيتها (الراوية) ، وهي محاصرة في بيتها ، ويوسف يمثل لها الأمن المفقود والحياة السعيدة الماضية «ان استحضار ذكرى يوسف ليس فقط عملاً دفاعياً غرامياً وتشبثاً بجزء اساسي من الذات ، بل هو التأكيد بأن الكاتبة كانت في يوم من الأيام تحيا وتستمتع

(1) ليلة المليار : 17 - 18 .

(2) الرواية 32 .

وضحنا فيما سبق ، مدى الاستدكار ، في روايات غادة ، وكيف تفاوتت الاستدكارات، بين الاسطورية والتاريخية البعيدة جداً ، والقريبة ، والمحددة ، وغير المحددة ، وكيفية توظيف ، هذه الانواع المختلفة ، من قبل الكاتبة ، بما يخدم بقية عناصر العمل السردى.

ثالثاً : سعة الاستدكار

يقصد بسعة الاستدكار "المساحة التي يحتلها الاستدكار ضمن زمن السرد . فإذا كان مدى الاستدكار يقاس بالسنوات والشهور والايام .. فإن سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستدكار من زمن السرد بحيث توضح لنا الاتساع التوبوغرافي الذي يمثل في الخطاب الخطي للرواية»⁽²⁾.

ويختلف بحراوي مع جبرار جينيت الذي يرى أن مفهوم سعة الاستدكار هو المدى الذي تستغرقه المفارقة الزمنية من زمن الحكاية لا من زمن السرد⁽³⁾.

ويرى بحراوي في سعة الاستدكار الحيز المكاني الذي يحتله في نص الرواية وليس المساحة التي يحتلها من زمن الحكاية ، ويسوق اسباب اعتراضه على هذا الرأي "يعود مصدر الأخلاف مع جينيت الى اعتقادنا بأهمية دراسة حركة الاستدكارات على محور الخطاب وذلك لأن تحديد السعة أو المساحة المكانية التي يشغلها الاستدكار في النص ليس ذا قيمة حسابية فقط ، بل من شأنه كذلك أن يدلنا على نسبة تواتر العودة الى الماضي والغايات الفنية التي تحققها الرواية من ورائه كما بوسعه ان يوضح لنا طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب الاستدكار بواسطة توقفات عارضة وذات ايقاع تصعب مراقبته»⁽⁴⁾.

وتبدو الحجج التي يسوقها بحراوي منطقية الى حد بعيد اذ انه يتعامله مع تقنية

(1) أبطال في العميرة : محي الدين صبحي : 62 .

(2) بنية الشكل الروائي : 125.

(3) نقلاً عن : م . ن . 126 .

(4) م . ن . 126 .

الاستدكار بالطريقة التي يذكرها يخرج هذه العملية ، من دائرة الأحصاء ويتعامل معها ك تقنية حيوية ذات دلالات فنية في البناء العام للرواية فضلاً عن صعوبة تطبيق هذه التقنية على الحكاية من دون السرد لكون القارئ لا يعرف الحكاية لولا ان السرد لم يقم بتقديمها .

وتفاوتت سعة الاستدكار في روايات عادة الثلاث ما بين استدكارات قليلة وذات حيز مكاني صغير من حجم الرواية في (بيروت 75) الى استدكارات كثيرة في (كوايس بيروت) واستدكارات كثيرة جداً وطويلة ومتنوعة في الوظيفة والدلالة في (ليلة المليار) حتى تكاد الاستدكارات تشغل مايقرب من ثلث الرواية ، في رواية (بيروت 75) لاتشغل الاستدكارات مساحة مكانية واسعة على خارطة النص الروائي وسبب ذلك يعود الى طبيعة هذه الرواية فهي صغيرة الحجم - 109 صفحة - وطبيعة احداثها وشخصياتها ايضاً المشغلة تماماً بحاضرها من دون الالتفات كثيراً الى الماضي . ولايشغل أطول استدكار في هذه الرواية الا صفحة ونصف ، حيث يقوم فرح بتذكر أحداث قريبة حول علاقته الشاذة بقريبه الثري نيشان والخافز على هذا الاستدكار العجز الذي بدأ فرح يعيه ويبدو أنه مدرك لأسباب هذا العجز عندما فشل في امتلاك فتاة ، ونلاحظ أن السرد انتقل من ضمير الغائب (الراوي) الى ضمير المتكلم (الشخصية) حيث يقدم فرح هذه الاحداث بنفسه ليكشف عن اثرها في تكوين شخصيته الحالية ، وبخاصة أن هذه الاحداث هي التي دفعت فرح في نهاية احداث الرواية نحو مصيره المأساوي وهو الجنون "كنا معاً في الشالية الخاص به . وكان البحر الخريفي في ذلك اليوم الصاحي يمتد أمامي اخاذاً ساحراً وأنا ككل أبناء دمشق وضواحيها أعشق البحر . وتحملت أجساد النساء تغطي الرمل بصباها العاري طوال الصيف وأنا ككل رجال العالم أعشق النساء . وكانت مائدة الطعام حافلة بلذائذ الطعام والشراب . ولعبت الخمرة برأسي ، والشمس الخريفية التي لاتزال حارة رغم النسيم البارد . مفعول الخمرة في الشمس يتضاعف مرات ، ولم أكن أدري ما اذا كنت ثملاً بالحياة أو بالكحول ، وكان نيشان يتأملني بنظرة صارمة ، فتذكرت كلمته عن الطاعة وقررت أن انفذ كل ما يقول كي أستطيع شراء هذا اليوم المشمس على البحر بكل لذائذه ومباهجه . وتعددت قليلاً في الشمس على شرفة الشالية تنفيذاً لأوامر نيشان الذي قال أن السمرة البرونزية شرط أساسي للجاذبية وأن

اكتسابها جزء من عملي . في الحقيقة كنت أتمنى أن اركض على الشاطئ كحصان سعيد ، لكنه أصر على أن السمرة المطلوبة يجب أن تتم وفقاً لتوقيت الساعة . ربع ساعة أقعد على بطني . ربع ساعة على ظهري . ممنوع الأنطواء كي لا تبقى في جسدي مواضع بيضاء البشرة. أنفذ كل الأوامر ، وهو بين الحين والآخر يأتي بزيت البحر ليدلك لي جسدي . كنت ممداً على بطني حين بدأ يدلك لي ظهري وفاح عطر الزيت الثمين . وكانت أصابعه تروح وتجيء على جلدي رقيقة ومرهفة كأصابع عاشق أعمى يتحسس جسد انثاه ثم استحالت قاسية شرسة مثل محراث يدخل في التربة ... ثم فهمت ! ... في الفراش كنت ثملاً ومدهوشاً في آن واحد . فالأمر لم يكن ممتعاً ، لكنه لم يكن مزعجاً بقدر ما كان يحيل لي . لأجل الشراء والشهرة والجد وأشياء الحياة السهلة والمجانية كل شيء مباح. ونیشان كان لحمه الكثيف المترهل يرتعش حباً وهو يقول : النساء لا يقدرن على منحي هذه المتعة أيها الرجل الرائع . سأسميك مطرب الرجولة . مع الرجولة أحس بالألفة . معهن أحس بالغربة . بمعنى أن أتحد وانساناً أعرفه وأستطيع التحدث اليه وأشعر بأنه قادر على فهمي . وأنا لأفهم النساء ولا يفهمني ، ولا فرق عندي بين أن أصاجع انثى أو عذرة . أما الرجل فشيء آخر . شعرت أنه يحاول أن يبرر . وأحسست بشيء من الرقة نحوه ، لكن شيئاً في داخلي كان يتكسر .. يتكسر .. وأحسست بأنني لم أعد أملك نفسي . لقد بعته والى الأبد ... الى الشيطان !⁽¹⁾.

ومن الاستذكارات الطويلة نسبياً في رواية (كوايس بيروت) الاستذكار الطويل لدكان بائع الحيوانات الأليفة من قبل الراوية⁽²⁾ ، حيث هذا المتجر المخصص للسباح الأجانب والأثرياء العرب ، هجره صاحبه وترك هذه الحيوانات لتواجه مصيرها بين الموت جوعاً ، أو حرقاً ، ويرى أحد النقاد أن قصة متجر الحيوانات الأليفة هي قصة رمزية تشابه من حيث الدلالة رواية جورج اورول مزرعة الحيوانات وهذه القصة الرمزية تشكل عالماً صغيراً يرمز الى العالم الروائي الأكبر⁽³⁾.

(1) الرواية 64 - 65 .

(2) الرواية 14 - 15 - 16 - 17 .

(3) الحرية في أدب المرأة : غفيف فراج 135 .

ومن الاستذكارات ذات السعة الكبيرة في روايات عادة مجموعة الاستذكارات الطويلة التي يسترجع من خلالها الساحر وطفان تاريخ أسرته في مدينة بيروت ⁽¹⁾ ويمتد هذا الاستذكار ليعطي أكثر من عشرة صفحات من حجم الرواية مع احتساب تدخلات وتعليقات الراوي والوقفات الوصفية ، وتنقل الذاكرة بطفان الى زمان ومكان مختلفين من جنيف وصيف عام (1982) الى مدينة بيروت وأزمة مختلفة من عام 1948 - 1956 - 1967 وهذا الانتقال المكاني والزمني له دلالة واضحة اذ يبين لنا مدى القلق والتمزق الذي تعانيه هذه الشخصية ، والاستذكار يغطي تاريخ أسرته من مقتل والده في حرب فلسطين الأولى وزواج عمه من والدته ومقتل أشقائه الثلاثة ثم مقتل شقيقته اثناء الحرب الأهلية وتعلمه مهنة السحر وأخيراً سفره الى سويسرا ، والكاتب لا تقدم لنا هذه الاستذكارات بشكل متسلسل ومتواصل بل تحاول أن تعطي للمتلقي ولشخصيتها (وطفان) فرصة لألتقاط الأنفاس عن طريق إيقاف عجلة السرد لوصف حالته ، فضلاً عن التعليقات التي يقدمها الراوي .

وهناك من يرى أن شخصية الساحر وطفان قد تكون واحدة من أكثر الشخصيات ثقلاً وواقعية في الرواية العربية الحديثة وأن سرد (الرواية) لمجمل تاريخ حياته وتاريخ أسرته ليس أكثر من انشاء سردي لايزيدنا معرفة بهذه الشخصية ، ولو حذفنا لكان أفضل له وللرواية ⁽²⁾ . ولا تبدو هذه المعلومات التي تقدمها الكاتبة لحياة وطفان على أنها انشاء سردي أو أنها زائدة على العمل الروائي ، لأن هذه المعلومات المفصلة هي التي أضفت هذه الواقعية والنقل على هذه الشخصية فضلاً أن عادة أرادت أن تبين دور الماضي في صنع حاضر هذه الشخصية القلقة والممزقة التي انتهى بها المطاف في خاتمة الرواية الى الانتحار

ومن الاستذكارات الملفتة للنظر في روايات عادة جملة الاستذكارات التي تمت لأكثر من شخصية بعد اكتشاف جثة رغيد الزهران طافية في حوض السباحة في الليلة السابقة لحفل ليلة المليار ⁽³⁾ . ويبدو الفصل الخاص بهذه المجموعة من الاستذكارات - الفصول في روايات

(1) ليلة المليار 141 - 150 .

(2) جماليات اللاواقع في رواية واقعية : محي الدين صبحي : الوحدة (المغرب) : ع (4) : 1986-78

(3) ليلة المليار 455 - 464 .

غادة غير مرقمة - وكأن الراوي يحقق يستجوب الشخصيات الرئيسة التي تتعاقب (خليل ، كفى ، نديم ، دنيا ، نسيم ، صقر ، ليلي) لتروي أحداث الليلة الماضية ونلاحظ هنا مدى افادة الكاتبة من الرواية العربية والأجنبية التي اعتمدت تقنية تعدد وجهات النظر وتركز أكثر من شخصية حول حدث واحد مشترك ، وبخاصة الصخب والعنف لفوكر ، وميرامار لنجيب محفوظ وخمسة أصوات لغائب طعمة فرمان ، والسفينة ووليد مسعود لجبرا ابراهيم جبرا⁽¹⁾ . فالكاتبة تمنح الشخصيات استقلالاً نسبياً في التعبير عما يدور في دواخلها على الرغم من انها في بعض الأحيان تقحم افكارها الخاصة وتقررها ضمن الخطاب الروائي .

فضلاً عن الاستذكار ذات السعة الكبيرة ، هناك استذكارات غاية في الصغر وتبدو الاستذكارات (بيروت 75) من هذا النمط ففرح يتذكر دائماً مقولة مستخدم الفندق له "معلك قرش بتسوى قرش"⁽²⁾ التي تبدو وكأنها لازمة تذكر فرح بالسبب الذي دفعه للهجرة الى بيروت وهو جمع المال وطلب الشهرة فضلاً عن دلالة أخرى هي قساوة الحياة في مدينة بيروت .

وفي مثال آخر يوضح هذه الاستذكار ذات الحجم الصغير ، ما يتذكره أبو الملا حارس الآثار الفقير من محاضرات المهندس حول ضرورة حماية آثار الوطن على الرغم من أنه لم يحصل على الجنسية اللبنانية بعد "يسرق التمثال . وسيستعيد بناته . ولماذا يسلم هذا التمثال الى المتحف اذا كان يستطيع أن يفتدي شقاء بناته بثمانه ؟ تذكر محاضرات المهندس أيام كان لا يزال يعمل في الحفريات . وقتها كان قوياً كالحصان . لم يكن قد أصيب بذلك المرض في قلبه . كان المهندس يقول : هذه آثار وطنكم العظيم لبنان . اخرجوها بحرص وأحموها من السرقة أو التلف أثناء الحفر انها تاريخكم . وطنه ؟ انه لا يزال يحمل في بطاقته الشخصية جنسية قيد الدرس . رغم أنه ولد هنا وسيموت هنا ! ... تاريخه ؟ انه لا يعرف غير

(1) ينظر الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ابراهيم حنداري : رسالة دكتوراه - جامعة الموصل - كلية الآداب - 1990 .

- غائب طعمة فرمان روائياً : فاطمة عيسى جاسم : رسالة دكتوراه - جامعة الموصل - كلية الآداب - 1997 .

(2) الرواية 22 .

حاضره الشقي . ثلاث من بناته صرن يعملن خادما في قصور الأثرياء وأجرة أولاده العمال لا تكفي ليقموا أودهم ا⁽¹⁾ . ويبدو أن أبا الملا يتمرد على ما كان طوال حياته ملتزماً به فما فائدة التاريخ المجيد مادام الحاضر بائساً والفقر والمرض يتهددانه ، لذلك يقرر سرقة التمثال ولكن خوفه من التمرد يقتله في النهاية لأنه أعطى للتمثال قوة ضخمة غير موجودة فيه⁽²⁾ خطأ أبو الملا في اختيار طريق تمرده فمات موتاً رخيصاً . تضخم خوفه من تمرده ، نفخ في التمثال قوة العمالقة وجبروتها ، فقتل قلبه المريض⁽³⁾ .

ومن الأمثلة الأخرى لهذا النمط من الاستذكاكات ما تستحضره الراوية من حياة العم فؤاد وكيف أصبح وحيداً هو وابنه وكيف تعاني هي من الحصار المفروض عليها الذي أجبرها أن تقطن مع مجموعة من الذكور لاتربطها بهم أي رابطة⁽⁴⁾ منذ ثلاثة أعوام توفيت ابنته الصبية وهي تضع طفلها الأول ، وبعدها بأيام توفيت أمها أي زوجته ومن يومها لم يعد البستاني يهتم بزراعة البنفسج والبانسيه (الهرجاية) في الحديقة ... ومن يومها ذبل الأب الكبير ولم تعد ضحكته تضحك ... واكتفى بالحياة في شبه عزلة مع خادمه السوداني ، وابنه أمين الشاب الوحيد ، والأعزب المزمع⁽⁵⁾ .

يبدو من خلال هذه النماذج التي تم عرضها ان الكتابة تميل الى استخدام الاستذكاكات التي تحتل مساحة مكانية أكبر لتلقي الضوء بصورة واضحة على ماضي شخصية ما ، أو تفسير أحداث سابقة يتطلب منها الرجوع الى الماضي ، أو للء الثغرات التي يخلفها السرد وراءه .

رابعا : أنماط الاستذكار

منذ صدور رواية ميرامار لنجيب محفوظ وخمسة أصوات لغائب طعمة فرمان والسفينة لجبرا وغيرها من الروايات العربية التي تأثرت بروايات فوكر ولورنس داربل في الرباعية

(1) بيروت 75 : 66 - 67 .

(2) بيروت 75 : الحلم والموت والجنون : إيمان القاضي : الموقف الأدبي " دمشق " ع (215-216) : 1989 : 88 .

(3) كوايس بيروت 34 .

الاسكندرانية ، بدا واضحاً أن الرواية العربية تتجه اتجاهاً آخراً للتخلص من هيمنة الراوي العليم ورؤية البطل المركزي الى تعدد في الأصوات الروائية وهذه الظاهرة "ظاهرة الانتقال في التجربة الروائية العربية تمثل انتقالاً من صنف الرواية ذات الصوت الواحد (الرواية المونولوجية) الى الرواية متعددة الأصوات (الرواية البوليفونية) وهو انتقال من لون سردي قهيم فيه رؤيا فردية أحادية (للمؤلف أو البطل المركزي) على المنظور الروائي ، بوصفها رؤيا مهيمنة متحكممة واوتوقراطية على المستوى الرؤيوي والأيدولوجي الى بؤر تتعايش فيها العديد من الرؤى والمنظورات الأيدولوجية والحياتية التي تمتلك حقها في الوجود والصراع بمعزل عن المنظور الأحادي المهيمن للمؤلف أو لبطله الأثير ، وهو انتقال من اطار المنظور الفردي النرجسي البروقراطي المغلق الى المنظور الجماعي ، اللبرالي ، الديمقراطي ، المتعدد ، المنفتح⁽¹⁾ .

ويعود الفضل الى الناقد الروسي باختين في اكتشاف الرواية البوليفونية (متعددة الأصوات) من خلال معالجته لروايات دوستوفسكي⁽²⁾ .

وقد استفاد النقاد كثيراً من آراء باختين وبخاصة الناقد الفرنسي جان بويون و تودوروف و اوسبنسكي وجينيت الذين قدموا الكثير من المداخلات والآراء حول مسألة الرؤيا أو وجهة النظر (النظر) . يمكن لهذه الدراسة الأفادة من بعض هذه الآراء وتوظيفها في دراسة روايات غادة .

ميز سعيد يقطين بين نوعين معتمداً في ذلك على آراء الناقد لتفلت⁽³⁾ :

1- الراوي غير المشارك في احداث الرواية (براني الحكيم) ، وهو ما يسميه توماشفسكي بالسرد الموضوعي حيث يكون الكاتب عليمًا بكل شيء عن شخصياته حتى أفكارها

(1) البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة : فاضل ثامر : الأقلام (بغداد) : ع (5 - 6) 1997 : 66.

(2) قضايا الفن الأبداعي عند دوستوفسكي 11 .

(3) بنظر تحليل الخطاب الروائي 309 .

2- الراوي المشارك في أحداث الرواية (جواني الحكيم) وهو ما يسميه أيضاً توماشفسكي بالسرد الذاتي (2).

وفي تقسيمنا لأغاط السرد الاستذكاري في روايات عادة سنعتمد على هذه الآراء ، وبذلك سيكون لدينا سرد استذكاري موضوعي ، وسرد استذكاري ذاتي ، وهذان النمطان الرئيسان يمكن تقسيمهما أيضاً الى استذكارات موضوعية داخلية وخارجية ، واستذكارات ذاتية داخلية وخارجية ، بالأعتماد على تقسيم جينيت الذي يرى أن الاستدكار الداخلي ما له علاقة بالخبر الأساسي ، والاستدكار الخارجي ليس له علاقة بالخبر الأساسي وتكون وظيفته الأيضاح فقط (3).

وبأخذ وليد نجار تقسيم جينيت من دون تعديل فيقسم الاستذكارات الى داخلية وخارجية ((تصل الأولى (. . .) مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة ، أي أنها تسير مع وفق زمني واحد ، بالنسبة الى زمنها الروائي ، أما الرجعات الخارجية [يطلق وليد نجار على الاستدكار مصطلح رجعة] فتقف الى جانب الأحداث والشخصيات لتزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة وفي اعطاء معلومات اضافية ، تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم هذه الأخبار ، كما أن الرجعات هذه عن خط زمن القصة لتسير على وفق خط زمني خاص به لا علاقة له بسير الأحداث في القصة)) (4).

أما تقسيم سيزا قاسم فيعتمد على مدى قرب أو بعد الأحداث المستذكرة سواء كان قبل بداية الرواية أو لاحقاً لهذه البداية وهو :

1» استرجاع خارجي : يعود الى ما قبل بداية الرواية .

2. استرجاع داخلي : يعود الى ماض لاحق لبداية الرواية قد تاخر تقديمه في النص

(1) نظرية النهج الشكلي 189 .

(2) م . ن 189 .

(3) نقلاً عن قضايا السرد عند نجيب محفوظ 96 .

(4) م . ن 96 .

3. استرجاع مزجي : وهو ما يجمع بين الأثنين .⁽¹⁾

ويبدو أن تقسيم هذه الباحثة يعتمد على بعد وقرب الأحداث (مدى الاستدكار) لا على العلاقة التي تربط الاستدكارات ببقية عناصر البناء الروائي ، كما يذكر وليد نجار في تقسيمه لذلك سنعتمد على هذا التقسيم الأخير حيث ستكون الاستدكارات في رواية عادة كما يأتي :

استدكارات موضوعية داخلية - استدكارات موضوعية خارجية .

استدكارات ذاتية داخلية - استدكارات ذاتية خارجية .

1. الاستدكارات الموضوعية

وهذا النمط من الاستدكارات يقدمها الراوي غير المشارك في أحداث الرواية على شكل معلومات عن ماضٍ لشخصية أو أحداث سكت عنها السرد فعاد لتقديمها وتقسيم هذه الاستدكارات الى :

أ . الداخلية : هذه الاستدكارات لها علاقة بأحداث الرواية الرئيسة وشخصياتها المركزية ومسارها الزمني متوحد مع مسار هذه الأحداث .

من النماذج المهمة لهذا النمط المعلومات التي يقدمها لنا الراوي عن حياة طعان الماضية "يوم تخرج طعان منذ أشهر صيدلياً ، كان يتحرق للعودة الى لبنان ومزاولة العمل ، قرر أن يفتح في بعلبك صيدلية يسميها صيدلية الحنان أبرق الى أهله يزف اليهم الخبر ، ويحدد موعداً لعودته ، ولكنه فوجئ ببرقية منهم تطلب منه عدم العودة ، وتغفل حتى عن تهنئته بالشهادة ! أذهله سلوكهم فأبرق اليهم بموعد عودته ، وأستقل أول طائرة الى بيروت ، في المطار فوجئ بقبضات العشرة في استقباله وبينهم من هو مطلوب من العدالة وفار من وجهها ، ولا يظهر في الأماكن العامة الا في الطوارئ . كانوا يضمونه بيد واحدة و الأخرى في جيوبهم (.) . لقد اختار أن يكون صيدلياً انطلاقاً من رقة قلبه المفرطة التي حرمته حتى من أن يكون طبيباً أو جراحاً . انه منذ طفولته يكره منظر الدم فقد فتح عينيه على بركة

(1) بناء الرواية 40 .

من الدم ، دم عمه القاتل . ماذا حدث حتى يجئوا اليه الى المطار حاملين رائحة الدم والدمار ؟
في السيارة سأل والده وأستمع مذهولاً الى حكم الأعدام عليه بجرم حمل شهادة جامعية ! لقد
قتل ابن عمك مربع أحد أفراد عشيرة الخردلية ، أخذاً بالثأر لعمك والقتيل كان يحمل
شهادة جامعية ولذا قررت عشيرة الخردلية أخذ الثأر على أن يكون القاتل من عشيرتنا أول
شاب يفوز بشهادة جامعية . وتصادف أن كان هذا الشاب هو أنت ⁽¹⁾.

يبدو واضحاً في هذا المقطع الاستذكاري أن الكاتبة أرادت تمرير آرائها وأفكارها
حول أسباب نشوب الحرب الأهلية في لبنان ، والمعلومات التي تقدمها لنا الكاتبة لها علاقة
وثيقة بالأحداث المهمة التي تخص حياة طعان وبخاصة قتله لشخص لا يعرفه فهذه الأحداث هي
من دفعته الى الخوف والذعر وبالتالي فأن هذه الصفات هي من جعلته يقدم على قتل السائح
الأجنبي الذي تورهم أنه يريد قتله .

ومن هذا النمط ما يقدمه لنا الراوي من معلومات عن اللوحة التي رسمتها دنيا الغفير
في شبامها ⁽²⁾ «ضيوفها كانوا يتحدثون اليها بشراة وهي تمز رأسها بلطف كالدمية المزينة الصماء
، ونظراتها معلقة باللوحة التي تنصدر الجدار خلفهم ، والتي تمثلها قبل لقائها بنديم . . لقد
كانت اللوحة آخر ما رسمت وعلى غرار الفنانين العظماء كلهم التي كانت تعجب بهم وتحاول
أن تحذو حذوهم في ذلك الزمان الغابر ، رسمت نفسها في (سلف بورترية) مجسدة في لوحاتها
كيف ترى ذاتها ، بل وكيف ترى الذات التي تتمنى أن تكونها ⁽²⁾».

والمتبع لأحداث الرواية يدرك التأثير الواضح الذي تركته هذه اللوحة في سلوك دنيا
فيما بعد .

ب. الخارجية : وهذه الاستذكارات تقدم معلومات اضافية تتيح للقارئ امكانية فهم
الأحداث الأساسية ، ومسار هذه الاستذكارات خاص بما لا يتحد مع مسار الأحداث
الأساسية .

من النماذج التي توضح هذا النمط الاستذكار الذي يقدمه لنا الراوي عن حفلة

(1) بيروت 75 : 59 - 60 .

(2) ليلة المليار 24 .

جرت في رأس السنة حيث يتعرف القارئ على بعض الصفات لشخصية ليلي السباك عن طريق هذه الحكاية الجانبية ⁽¹⁾ «دنيا تعرف مدى لا مبالاة ليلي بتسريحة شعرها أو طيات سروالها (الجيز) الذي فاجأت به الحضور ليلة رأس السنة ... والنساء متبرجات مرتديات أفخر الثياب الحريرية والمخملية والحلي والتيجان المربوطة الى تسريحات شعر باهرة ... يومها دخلت ليلي وحيدة بشعرها الأسود الكثيف الذي مشطته الرياح وزينته زخه مطر وقد ارتدت بنطلون الجيز وفوقه معطف قصير من فراء الفيزون الأسود المضيء (البلاك دايمند) سارعت الى خلعه لتبدو في قميصها السبورت وأصابعها العارية من المجوهرات مثل طالبة هاربة من المدرسة» ⁽²⁾.

من النماذج الأخرى لهذا النمط ما تذكره الراوية في كوايس بيروت عن ماض لطيفة نسائية ويلاحظ في المقطع كيف تغلب رؤية الكاتبة وأفكارها على المادة السردية التي حاولت تقديمها ⁽³⁾ «يوم اختارت مهنة الطب ، بالضبط مهنة طب التوليد أعتبر عملها ثورة نسائية في الأسرة ... الأبنه الخجولة ستتحور وستكون طبيبة ؟ لم يكن أحد يدري أنها بذلك تكرر خجلها الغريزي من الرجل وارتباكها أمامه الى حد عجزها عن تفجير طاقتها الخلاقة كلها ، وأنها اختارت الطب النسائي كي لا تمس أصابعها جسد رجل ... فالمرضى سيظل ذكراً بالنسبة إليها ولن تقدر على نسيان ذلك أبداً ... انها ببساطة عاجزة عن مسح ألفي عام من الجاهلية بشهادة جامعية يستغرق اعدادها سبعة أعوام ... وقد اختارت مهنة الطب النسائي كي يقتصر تعاملها مع النساء فقط ، فريح وتستريح ... كانت تمارس مهنة التوليد بميكانيكية قاطع تذاكر في باص مزدحم ... وبأثقان أيضاً» ⁽⁴⁾.

وهذه المعلومات التي تقدمها الراوية لا علاقة لها بالأحداث الرئيسة في الرواية ولا بشخصياتها الأساسية أيضاً .

2- الاستذكارات الذاتية

في هذا النمط تقدم الاستذكارات من قبل الشخصية المشاركة في أحداث الرواية ،

(1) الرواية 191 - 192 .

(2) الرواية 191 .

وتقسم الى :

أ. الداخلية : من نماذج هذا النمط في روايات عادة ما تسرده الراوية - وهي من الشخصيات المشاركة في أحداث رواية كوايس بيروت - عن حدث مهم في طفولتها ، «كنت في الرابعة عشرة من عمري حين أمسكت بالأبرة ويبد لاترتجف ثقتب شحمة أذني اليمنى أولاً، ثم اليسرى شعرت بألم خارق لكن يدي لم ترتجف ولم أتردد في ثقب اليسرى بعدها بثوان، حتى قبل أن تهدأ ضربات قلبي واندفاع الدم الى رأسي لشدة الألم. كنت قد وضعت الأبرة بالنار وعقمتها . ولم أربط في ثقب أذني خيطاً ريشماً يلتصم الجرح بل عقت القرطين الذهبيين الصغيرين وتحليت بهما فوراً . تأملت أياماً ثم شفي الجرح.»⁽¹⁾

هذا المقطع الاستذكاري بكل تفصيلاته وجزئياته يتعلق بطفولة الراوية التي تحاول مد الجسور بين هذه الطفولة في الماضي ووحدها والحصار المفروض عليها في الحاضر ، والقاسم المشترك بين هذين الزمنين المختلفين ، قوة الإرادة التي تتحلى بها هذه الشخصية .

والمثال الثاني الذي يوضح لنا هذا النمط من الاستذكارات في رواية (ليلة المليار) حيث تتذكر كفى مصرع ابنتها وداد وهذه الذكرى تلح كثيراً عليها فضلاً أنها كانت السبب الرئيس في هجرتها من بيروت «حياة جديدة ؟ هل ثمة شيء كهذا ؟ هل في مقدوري أنا أو أي شخص آخر إيقاف عربة عمري فجأة لأقول : هذه ليست دربي ... وسأصوب مسارها ناسية عمري الذي مضى في درب خاطئة طوال الأعوام الماضية اللعينة ؟ هل سأنسى يوماً طفلي وداد التي تناثر لحمها الغض وتفتح البائع المتجول ودمه ، ودم بقية الأطفال لحظة انفجرت القذيفة التي كانوا يلعبون بها (الكرة) بعدما وجدوها في (البورة) وخلفها لهم شجار لعين بين تنظيمين محليين ؟ هل في مقدوري أن أنضو عني جراحي كما يخلع المرء ثوباً بالياً؟»⁽²⁾

هذا المقطع الاستذكاري الذي تستحضره كفى دائماً أسهم الى حد بعيد في تغيير سلوك هذه الشخصية من النقيض الى النقيض ، من كفى المتزنة المخلصة لزوجها الى شخصية

(1) الرواية 46 .

(2) الرواية : 18 .

أخرى باحثة عن المال واللذة بشتى الطرائق .

ب. الخارجية : من الأمثلة التي توضح هذا النمط استذكار نسيم الذي يعمل خادماً في بيت رغيد الزهران ، لأحداث ماضية جرت في مدينة بيروت «كسر أبي قفل الباب الموصل للبيت الخاوي بمفك براغي سيارة التاكسي التي يعمل سائقاً لها ودخل وأسرته وكلنا يرتعد ارهاقاً وخجلاً ... ويوم عودة المالك من جزر الباهاماس حيث يقطن ومطالبته لنا بيته غمرنا خجل وقح وبادرناء برفضنا غير المنطقي .. حسناً .. أنت تملك البيت ولكن لماذا ينام البيت خاوياً وننام نحن على الرصيف ؟ أي وطن هذا الذي يسمح بنوم البشر في سرير الوحل بالحدائق العامة وثمة بيوت خاوية محتومة بشمع اللامبالاة والسفر المترف ؟ أنا محتل لبيتك ؟ ولكنك أنت محتل لحقي في الحياة الكريمة ، ومحتل لفرصتي في العمل التي يفترض أن تكون متكافئة وفرصتك ... كلمات ... كلمات (.....) اخوي الصغار يلعبون كالوحوش ويخدشون محمل آذان الجيران»⁽¹⁾.

على الرغم من أن الشخصية هي التي تتكلم هنا ولكن يلاحظ بوضوح ظهور صوت الكاتبة التي لاقع نفسها من التدخل وتغريب أفكارها الخاصة ضمن بعض المقاطع السردية ، وعلى الرغم من استعمال الكاتبة لتقنية الأقواس والأحرف الكبيرة في روايتي (بيروت 75) و (كوابيس بيروت) بشكل متقن للفصل بين مستويين من مستويات السرد (الراوي - الشخصية) إلا أننا في رواية (ليلة المليار) نواجه بقوضى تسهم في ارباك القارئ وعدم التمييز بين هذه المستويات حيث تتداخل هذه التقنيات الطباعية بشكل يصعب الفصل بينها ، بين كلام الشخصية وكلام الراوي الذي ينقل من كاهل الرواية بكثرة تدخلاته وتعليقاته .

وفي مثال آخر لهذا النمط نتذكر الرواية بعض الأحداث التي تخصها هي ويوسف ويلاحظ أن هذا المقطع لا يؤثر في باقي أحداث الرواية بقدر ما يقدم فائدة للسرد للثغرات التي يخلفها وراءه «مرة ذهب ويوسف بحثاً عن بيت نقطته وتزوج . كان شرطنا الوحيد هو أن يكون على شاطئ البحر . وجدنا بيتاً خرباً عتيقاً يحتاج الى ترميم . أجبنا

(1) ليلة المليار 59 .

موقعه المشرف على البحر من فوق صخرة ... وفجأة تعلقت نظرايَ ببقايا جدار ... كانت بقية جدران الغرفة كلها متداعية والسقف على الأرض (.....) وشعرت بالهلوع ... سأعيش في هذا البيت نمائياً ؟ أي سأطل على العالم من خلال نوافذ البيت شئت أم أبيت .. ها أنا أفقد جزءاً من الأفق ومن ذاتي ومن حريتي ... وهو أيضاً ... لا ... لم أحب هذا. ولن يحبه هو⁽¹⁾.

المبحث الثاني : الاستباق

يعود الفضل لـ (جيرار جينيت) في ارساء قواعد ثابتة لهذا المصطلح وكيفية التعامل معه، وتعامل مع هذا المصطلح أكثر من باحث عربي اولا اختلاف بينهم حول مفهوم ودلالة هذا المصطلح ، ولكن الاختلاف في وضع تسمية موحدة لهذا المصطلح اذ يقرب من الاستشراف⁽²⁾ ، والتوقعات⁽³⁾ ، والاستباق⁽⁴⁾ ، والسوابق⁽⁵⁾.

ويبدو مصطلح الاستباق - اجرائياً - أكثر ملائمة من المصطلحات الأخرى ، خاصة (الاستشراف) و (التوقعات) ، التي ترتبط الى حد ما بـ (التنبؤ) ، وكما هو معلوم ، فإن الاستباق لايعني التنبؤ فقط ، بل يدل على التلاعب بالزمن ، وايراد احداث سابقة ، فليس بالضرورة أن يكون لدينا تنبؤ أو استشراف لكي يتحقق وجود الاستباق ، بل يتحقق عن طريق "قلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل اخرى سابقة عليها في الحدوث"⁽⁶⁾. وتبدو هذه التقنية بعيدة عن المنطق للوهلة الأولى ، حيث انما تقلل من تشويق القارئ ، وتشعره بوجود الراوي العليم المطلع على كل شيء ، ويمكن تعريق الاستباق على انه "تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمناً عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت

(1) كوايس بيروت 312 .

(2) بنظر : الاسنية والقند الادبي : 96 ، بنية الشكل الروائي : 132 ، البنية الزمنية في رواية ذاكرة الحسد: صالح مفقودة : الأقلام (بغداد) : ع (1) : 1998 : 47 .

(3) بنظر : فضايا السرد عند نجيب محفوظ : 74 .

(4) بنظر : بناء الرواية : سيزا قاسم : 41 - 42 ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 62 .

(5) بنظر : مدخل الى نظرية القصة : 76 .

(6) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي : 132 .

لاحقاً⁽¹⁾. والسرد الاستباقي يتميز بكونه ، قابلاً للشك ، وغير محتمل الحصول ، فيأتي الكاتب في بعض الأحيان باستباقات مغلوطة ، الغرض منها تظليل القارئ ، والاستباق أقل انتشاراً من الاستدكار، في النص الروائي ، ولكن ذلك لا يقلل من أهميته كمكون سردي له تأثيره في العمل الحكائي . وهذا أمر طبيعي ، لأن الرواية تقص (تروي) أحداثاً قد وقعت، وهي بالتالي تعتمد على الزمن الماضي أكثر من اعتمدها على المستقبل، الا في حالات نادرة اذا تقصد الروائي، ان يني روايته معتمداً على زمن المستقبل .

أولاً : وظائف الاستباق

القفر من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) ومحاولة الولوج الى المستقبل ، تقنية زمنية، تخل بالنسق الزمني، المتسلسل ، لأحداث الرواية ، وتجعل القارئ أمام مفارقة سردية، يتطلع من خلالها الى الأمام ، مشاركاً الى حد ما في أحداث الرواية ، وبذلك يكون ازاء تقنية لها تأثير كبير على حركية السرد، وتتابع الأحداث ، والكشف عن خفايا الشخصيات .

من أهم الفوائد التي يحققها الاستباق ، كمكون سردي ، التمهيد لأحداث سيجري سردها لاحقاً ، وهدفها اعداد القارئ لتقبل ما سيجري من تغيرات ، وأحداث مفاجئة له ، أو ظهور شخصيات جديدة على مسرح الأحداث .

والفائدة الأخرى للأستباقات، الإعلان⁽²⁾ «عما ستؤول اليه مصائر الشخصيات ... مثل الإشارة الى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخص»⁽²⁾.

وهناك فوائد أخرى ، للأستباقات ، منها ملء الثغرات الحكائية، التي يخلفها السرد، ويسمى هذا النوع من الاستباقات بالمتمة أو المكملة⁽³⁾، فضلاً عن هذه الاستباقات ، يوجد نوع آخر هو الاستباقات التكرارية ، التي تلعب دور الأنباء ، وترد في العبارة المألوفة «سنرى فيما بعد» ، مخلفة لدى القارئ حالة انتظار . ويفرق (جينيت) بين القوائع وبين الانباء

(1) نقلاً عن : غائب طعمة فرمان روائياً - دراسة فنية - فاطمة عيسى حاسم : رسالة دكتوراه - جامعة الموصل : كلية الآداب : 34 .

(2) بنية الشكل الروائي : 132 .

(3) مدخل الى نظرية القصة : 80 .

«الفاتحة، بعكس الانباء ، ليست مبدئياً في المكان ، الذي تحتله من النص الا «كبدرة بلا معنى» نكاد لانحس بها ولا نعرف قيمتها كبدرة الا فيما بعد وبصفة استذكارية»⁽¹⁾.

وعلى الرغم من أن للأستباقيات فوائد عديدة ، لكنها لا تحتل المساحة المكانية نفسها، التي تحتلها الاستذكارات على خارطة النص الروائي ، وترى (سيزا قاسم) ، أنه من أسباب الأقلال من استعمال هذه التقنية أنها «تتأق مع فكرة التشويق ، التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدماً نحو الأجابة على السؤال «ثم ماذا» وأيضاً مع مفهوم الراوي الذي يكشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها ويفاجأ مع قارئه بالتطورات ، غير المنتظرة . والشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي أن يشير فيه الى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم ، حيث أن الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع ، قبل وبعد ، لحظة بداية القص ويستطيع الاشارة الى الحوادث اللاحقة من دون اخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني»⁽²⁾.

ويبدو أن الرواية العربية الحديثة ، قد اجتازت هذه المرحلة ، واستطاعت ان تحافظ على عنصر التشويق ، في الوقت ذاته ، الذي تقدم فيه الاستباقيات .

فالروائي يستطيع أن يتعد عن المباشرة في طرح الآراء المستقبلية ، او التوقعات الفجة، غير المنطقية ، لكي يبقى محافظاً على عنصر الأثارة في روايته ، حتى آخر جزء فيها. وغادة السمان مثلها كمثل أغلب الروائيين العرب ، تعاملت في رواياتها مع الاحداث الساخنة التي عاشتها المنطقة بعد هزيمة حزيران عام 1967 ، «الرواية العربية المعاصرة في جلها ، رواية ميسية ، مؤسسة لسرد تاريخ أشخاص ، تاريخ أحداث ، وقائع ، ووثائق ، ومنغمسة بأهداف (اجتماعية ، سياسية ، ايديولوجية) تستثمر الأثر الادبي الحكائي ، وتصطفيه سرداً حكاياً على مستويات متفاوتة في الأداء والتقنية والرؤى ، من واقعية

(1) نقلاً عن : م . ن : 81 .

(2) بناء الرواية : 44 .

مسطحة ارثة ، الى رمزية ، تستفيد من حداثية تقنية الغرب»⁽¹⁾ .

اذا ما علمنا ذلك، فأن الروائي العربي ، حاول - في أغلب الأحيان - أن يمرر الخطاب السياسي والايديولوجي من خلال الخطاب الروائي، على حساب فنية الرواية ، وهذا ما حاولته عادة في رواياتها الثلاث، لذلك جاءت بعض الاستباقات التي حاولت تقديمها فجأة وبعيدة عن الفنية المطلوبة، بينما كانت بعض الاستباقات ، مثلاً للكمال الفني، بعيدة كل البعد عن السقوط في المباشرة ، بخاصة رواية (بيروت 75) التي تكاد تكون رواية استباقية، حتى ان بعض النقاد اطلق عليها تسمية «أسطورة النبؤة»⁽²⁾ .

ثانياً : الاستباق كتمهيد

من أهم الفوائد التي يجنيها السرد من الاستباقات ، التطلع الى الأمام ، ومحاولة استكشاف المجهول ، حيث تقوم الشخصية الروائية عادة ، بتخمينات لما يدور حولها من أشياء مجهولة، تكون على شكل استفسارات ، والاستباق هنا ، ما هو الا تمهيد وتوطئة لما سيحدث، حيث يعد الروائي ، قارئه لاستقبال الاحداث التي سيقدمه لاحقاً .

ومن هذه الاستباقات التمهيدية ، ما نراه في بداية رواية (بيروت 75) ، حيث يقوم (فرح) بوضع عدة احتمالات لمعرفة ، ياسمينه ، وهو يراها للمرة الأولى ، مسافرة معه في سيارة الأجرة نفسها باتجاه بيروت «تراها تلميزة في بيروت ؟ ألما أكبر من ذلك . لعلها في الخامسة والعشرين . تراها ذاهبة لتشتري ثيابها كالبورجوازيات الدمشقيات ؟ لكن أمها تبدو رقيقة الحال . تراها مثلي تفتش عن المجد»⁽³⁾ .

وعلى الرغم من أن (فرح) ، لم يعد يهتم بهذه الاستفسارات ، فيما بعد ، وانشغل بأحلامه الخاصة ببيروت ، ولم يعرف من هي (ياسمينه) وسبب سفرها الى دمشق ، الا أن الكتابة تعمدت تقديم هذا المقطع السردى ، لكي تسوغ تقديمها ، بعد ذلك مباشرة ، معلومات عن شخصية (ياسمينه) فالاستباق كان هنا مجرد تمهيد لتقديم معلومات عن هذه

(1) اسئلة الرواية : جدل الرؤية والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة : محمد الجزائري : 18 .

(2) غادة السمان بلا أجنحة : 121 .

(3) الرواية : 8 .

الشخصية، وبذلك يكون قد حقق غايته، فحاول الكشف ، عما كان مجهولاً للقارئ بواسطة تطلعات (فرح) محققاً في الوقت ذاته، متعة وإثارة لدى القارئ ، عن طريق إشراكه في هذه التطلعات وأسهم في دفع الأحداث الى الأمام ، عن طريق التلاعب الزمني الحاصل من القفز الى المستقبل، حتى وان كانت المعلومات التي قدمها غير يقينية ، ولم تتحقق فيما بعد ، عندما كشف السرد تباعاً عن شخصية ياسمينه «فروعة الاستباقات لا تأتي من دقة الرؤيا المستقبلية للكاتب بقدر ما تنشأ من قدرته على خلق عالم خيالي مقنع ، بهيكله الفكري وبقوانينه الخاصة»⁽¹⁾.

ومن أمثلة الاستباقات التمهيدية، ما تقدمه لنا (الرواية) في رواية (كواييس بيروت) من أسئلة حول مصير شقيقها المفقود، الذي لاتعرف عنه شيئاً منذ غادر المنزل ، «لكن ! ترى أين هو الآن ؟ هل خرج حقاً لأحضر الطعام، أم تراه رحل الى الأبد ؟ ... أم تراه يرقد على رصيف (الكليمنصو) القريب وفي رأسه رصاصة قناص ؟»⁽²⁾.

هذه الأسئلة، ترد في ذهن (الرواية)، وهي تضع اجابات مسبقة ، عن مصير شقيقها، ويتبين لنا، مدى الحيرة والصعوبة، التي تواجهها (الرواية) ، وهي تحاول القفز من الحاضر، الى المستقبل، لأجل معرفة المجهول، بعد هذا المقطع الاستباقي يرد ، مقطع سردي ، ويبدو وكأنه الجواب، على ما حاولت (الرواية) معرفته ولم تستطع.

«رن الهاتف ... ركضت كالجحش ... ربما كان أخي .. لم يكن هو ... كان صوتاً غريباً، وكان الصوت يقول : طلب مني شقيقك الاتصال بهذا الرقم وابلاغك أنه في السجن! ..

- في السجن ؟ لماذا ؟ ماذا فعل ؟ ...

- لقدلقي القبض عليه بتهمة حمل سلاح غير مرخص به !! ..

وانفجرت أضحك وأضحك وأشهق بدموعي ... يا بيروت ... يا مسرح

(1) عالم الرواية : 129 .

(2) الرواية : 59 .

ومن الاستباقات التمهيدية المهمة في رواية (بيروت 75) هذا المقطع السردي "خرج فاضل بك السلموني من باب قصره في حي اليرزة الارستقراطي في بيروت ، فسرت في الحديقة حركة غير عادية . . . ركض السائق وجاء بالكاديلاك فوراً من الكراج وتحلق حول البيك بعض ذوي الحاجات والتصق به مرافقوه يكشفون عنه الناس الذين انتخبوه ذات يوم نائباً في البرلمان . . . أبعدوهم جميعاً الا رجلاً عجوزاً ضئيل الجسد كان يصيح بصوت عال جداً لا يتفق وضالة جسمه : قلت لك أن الأسرائيليين أحرقوا محصولي ونسفوا بيتي. تعال وأسكن معنا في أراضيك وأنظر ماذا يحدث ! وكان صوته عالياً كأنه مجرد حنجرة كبيرة، كأن جسده وكيانه قد استحالا الى حنجرة .. رد البك بصوت هادئ كالتقضاء لا يرد : نصحتك مراراً أنت وأهل القرية بعدم ايواء المخربين ولم ترتدعوا . . . تسموهم فدايين وهم سبب خراب القرية ! ﴿وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون﴾.

صرخ العجوز : وتستشهد أيضاً بآيات الله ؟ . . ياويلك من ! . .

ولم يكمل الجملة فقد نزلت على وجهه لظمة أخرسته ربما لوقت طويل . . . وربما

لأنفجار قريب .»(2)

المقطع الأخير هو الذي يتحقق فيه الاستباق التمهيدي ، في هذه الكلمات القليلة تمهد الكتابة لما سيحدث في مدينة بيروت من انفجارات دامية ، وبوصف أن هذه الاستباقات لم تتحقق داخل العمل الروائي فألما تبقى تمهيداً لأحداث لم تقع بعد وهذه الكلمات الست هي أخطر ما في الرواية كما قال أحد النقاد .(3)

نسوق مثلاً آخرأ لتوضيح كيف يصبح الاستباق تمهيداً وتوطئة لأحداث لم يأت السرد عليها بعد في هذا المثال يبدو أمير النيلي المثقف الوطني والمفكر الوجودي حائراً أمام شخصية خليل الدرع وماهية هذه الشخصية ، والاستباق طويل جداً حتى يكاد يكون أطول

(1) الرواية : 61 .

(2) الرواية : 46 .

(3) غادة السمان بلا أجنحة 104 .

الاستباقيات في روايات عادة . "غادر أمير المقهى وهام على وجهه وقد خلف على منضدتها شاباً آخر سيجوع بعد ساعات . . . وقد قذف به الوطن الى الجنة الموعودة . . . ماذا كان اسمه ؟ خليل الدرع ؟ ما الفرق . . . كل يوم يزف الوطن ويرمي بهم الى الغربة نهرأ من الهدر . انه بالتأكيد ليس من فئة الاثرياء الهاربين بكنوزهم من وهج الثورات التي يخشونها . . . ولا من أبناء الباشوات تراه من اولئك المغامرين الباحثين عن الثروة والمغامرة بين فئات موائد بعض الاثرياء العرب الذين اتخذوا من اوروبا وكرأ وملجأ اولئك الذين وطنهم المال وجواز سفرهم دفتر شيكاتهم ويؤتم طائرات تنقلهم بين غرف متناثرة في ارجاء الأرض لا قضية عامة تشغلهم ولا خاصة غير أن يصير الثري أكثر ثراء . . . هل هو قادم للتمسح بهم ؟ هل هو مرشح قواد لراقصة أو مطربة ؟ لا يبدو ذلك على وجهه الصارم ، وسيفشل في ذلك حتى ولو حاول ليست لديه المهبة ويفتقر الى خامة وغد . . . هل تراه من تلك الفئة التي قررت ببساطة أن ثمة حياة أفضل في مجتمعات أخرى غير بلادهم ؟ شاب متعلم ومرهف ضعيف أمام قسوة الحياة جرب محاولة التبديل في وطنه وفشل وركب الطائرة هارباً بعد المحاولة الأولى (.) تراه من الفئة الثالثة التي حاولت البقاء في الوطن والتبديل رغم سياط القمع وقوى التشريد وقهر الناس في رزقهم وكراماتهم ؟ خليل هذا هل اشتغل بالسياسة كمحترف ؟ لا يبدو عليه ذلك أيضاً . . . أم أنه كان يتجرأ على قول رأيه فقط وتلك جريمة لا تغتفر ؟ ينبذه بعض مجتمعه المقموع خوفاً من سياط القمع على الجميع بسبب أمثاله ، يحاول أهله اسكاته قبل أعدائه (.) تراه مشروع مناضل جرحته الخيبة وقتله جوعه الى الديمقراطية والحرية اللتين يتناقص اوكسجينهما يوماً بعد آخر في فضاء معظم الوطن العربي ، هرب ليس طمعاً بالنقود والأثراء بل لأنه - بكل بساطة - فقد طاقته على الاحتمال ؟ هل اتمارت احلامه ويئس من التبديل نحو الاقل رداءة فقرّر الهرب من الطوفان حاملاً بؤسه وحلمه معه ؟ .

أم أنه طالب يفتش عن مورد رزق اضافي ؟ المأساة أنهم لا يعودون بعد ذلك الى الوطن . . . معظمهم لا يعود . . . يتفرنجون ويقون في اوروبا k ويتزوجون وينجبون أولاداً لا ينطقون كلمة عربية واحدة . . . انه يحاول تحذير طلبته دوماً من مصير كهذا ولكن

... هل هو مشروع مثقف قادم للأرتراق والأستزلام لمن يدفع أكثر أم تراه عنصراً فعالاً في إحدى شبكات المخابرات العربية ، يجرب الأندساس بين شبكات المناضلين العرب ؟ هل كان يتجسس عليه شخصياً ؟ هل قرروا إعادة الكرة بعد محاولة اغتياله السابقة الفاشلة وأحسنوا اختيار تنكر جلاده الجديد كقفور متعب ؟ أم أنه جلاد سابق مطرود من عمله ، ومرتزق هارب من غضب زبائنه السابقين وأولادهم وأحفادهم ؟ ... ما الذي قذف به الى هنا ، اللقمة أم البطر ؟ القمع أم شهية الرفاهية ؟ ... أهو من فئة المناضلين الهاربين ؟ أم من فئة القامعين الهاربين من القمع الجديد البديل ؟ هل هو جلادي الخاص المرتزق ؟ ... (...) لا ... لا ... لا يعتقد أن ذلك الشاب الغريب خليل الدرع من الجواسيس والأرهابيين ، ولكن المرء لم يعد يعرف شيئاً حقاً هذه الأيام ... المفاجئات كلها ممكنة⁽¹⁾.

الاستباق هنا لم يقدم للقارئ أي شيء جديد لأنه تعرف على شخصية خليل منذ بداية الرواية ويبدو أن الكاتبة لم تجد غير هذه الطريقة لتملأ الثغرات الحكائية التي خلفها السرد فأسهمت هذه الاستباقات في تضخيم حجم الرواية دون أن تقدم أي معلومات جديدة أو تسهم في بناء الأحداث الرئيسة أو دفعها الى أمام على العكس من ذلك أثقلت من كاهل الرواية وبخاصة أن غادة حاولت تمرير أفكارها الخاصة عن طريق تداعي أفكار أمير ، فقدمت لنا مجموعة بانورامية من المعلومات حول أحوال العرب في أوروبا على اختلاف مذاهبهم وثقافتهم وميولهم ، كل ذلك أدى الى ترهل السرد ومراوحته في مكانه على الرغم من أن الكاتبة حاولت أن تجد لها غطاءً شرعياً لتمرير آرائها عن طريق شخصية أمير ولكن يبدو أن هذا المقطع الاستباقي أساء الى الرواية والشخصية معاً .

ثالثاً : الاستباق كأعلان

بينما تكون المعلومات التي يقدمها الاستباق التمهيدي غير يقينية مقابلة للتحقق أو عدمه وضمنية فإن الاستباق الأعلاني⁽²⁾ «يجبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها

(1) ليلة المييار 107 - 110 .

أي أن الإعلان عبارة عن إشارة واضحة وصريحة عما سيقدمه السرد لاحقاً وهذا النمط من الاستباقات قليل جداً في الرواية المعاصرة حيث يبدو وكأنه تدخلاً مباشراً من قبل الكاتب الذي لا يترك للمتلقي فرصة للتوقع والتأويل وبذلك ينهي فكرة الأثر والتشويق ، وتقسم الاستباقات الأعلانية الى نوعين رئيسيين هما :

1. الصريحة

وهي التي تتحقق فيما بعد ويتأكد القارئ مما أعلن عنه سابقاً وهذه الإعلانات تقسم أيضاً الى نوعين :

أ. الإعلانات قريبة المدى :

وهي الإعلانات التي تتحقق مباشرة بعد الإعلان عنها ولا تكون هناك مسافة كتابية كبيرة بينها وبين موضع تحقيقها .

وفي روايات غادة السمان شواهد لهذا النوع من الإعلانات منها المثال الآتي حيث أن الراوية في نهاية كابوس (92) تمنى أن لا تعود وتحلم بكوابيس من جديد "أشهد كيف يتحول الجسد الحي الى كومة من الأعصاب النازقة الممية على سرير بارد في الظلام ، بينما تزدهر نبتة الكوابيس الوحشية وتنمو وتخرج من الأذنين والعينين والأنف والفم كما تنمو الديدان والطحالب على فوهات الجماجم والهاكل نصف المتأكلة في المقابر ... لم أتم جيداً منذ عصور ... طموحي الوحيد نوم بلا أحلام ولا كوابيس⁽²⁾ .

فكان أمنية الراوية هنا دعوة صريحة للإعلان عن قدوم كابوس جديد مباشرة حيث لا يتأخر ظهور الكابوس الآتي "ظهر المذيع على شاشة التلفزيون وبدأ يقرأ نشرة الأخبار كان يرتدي ابتسامة منشأة وثياباً كثياب رجال المافيا ويضع على رأسه قناعاً أسوداً ولا يظهر من وجهه غير ابتسامة وثقين في موضع العينين يطلقان أشعة شريرة⁽³⁾

(1) بنية الشكل الروائي 137 .

(2) كوابيس بيروت 136 .

(3) الرواية 136 .

وبما أن الحادث الرئيس منعدم في هذه الرواية التي تعتمد على توالي الكوايس السّي
تعبّر عن حكايات جانبية لأناس عديدين فإن هذا المقطع السردّي يدل على استمرارية تعايش
الراويّة مع الكوايس البيروتية .

ومن أمثلة هذا النوع ما نجده في هذا الاستباق الأعلاني إذ أن ياسمينّة تعلن في نهاية
أحد الفصول - فصول هذه الرواية غير مرقمة - عن حيرتها فعليها أن تقرر أما الانتقال إلى
شقة نيشان أو العودة إلى شقة أخيها «الآن عليها أن تقرر الانتقال إلى شقة نيشان أو إلى شقة
أخيها . عليها أن تختار نهائياً بين أن تكون عاشقة فاشلة أو مومساً ناجحة . وتكرمت على
الأرض واغلقت عينها محاولة التقاط صوّتها الداخلي الحقيقي ...»⁽¹⁾ .

وهذا الاستباق ما هو إلا إعلان واضح - على الرغم من الحيرة البادية على ياسمينّة -
عن عودتها إلى شقة أخيها وهو ما يتحقّق مباشرة في بداية الفصل التالي «عادت إلى شقة أخيها
لم يكن في حقيبتها نقود ، فقد كف ثمر منذ أسابيع عن اغداق المال عليها كجزء من خطته
للتخلص منها وتسليمها لسواه ، وهي خجلت من أن تطلب نقوداً من نيشان . لقد نسيت
شقيقتها في غمرة عذابها طيلة الأسابيع الماضية . ولم تكن على أي حال تملك نقوداً لتمنحه
بعضها»⁽²⁾ .

الاستباق هنا أسهم في دفع الأحداث نحو الأمام ونموها حيث لاقت هذه الشخصية
مصرعها على يد شقيقتها بعد عودتها خالية الوفاض من ثمر ونيشان .

ومن الأمثلة الأخرى لهذه الاستباقات ما نلاحظه في المقطع السردّي الآتي إذ أن كفى
تشعر أن هناك من يراقبها وهي برفقة الفتى الإيطالي ، بعد ذلك يعود السرد مباشرة ليخبرنا
أن زوجها خليل هو من كان يشاهدها «ضمها إليه أمام حديقة بريتر ويك فأستجابت له
بحرارة أدهشته، وأسندت رأسها إلى كتفه وهي تمضي معه إلى بيته في فدقه أو كهفه ...
وخيل إليها أن نظرات ما تحترقها .. التفتت إلى الحديقة الملاصقة للرصيف وألقت بنظرة
سريعة عامة فلم تر أحداً تعرفه .. فعادت إلى طائرها تلامس جناحيه وتحسبهما .. وتحلم

(1) بيروت 75 - 86 .

(2) م . ن . 87 .

بايقاع البراكين والزلازل»⁽¹⁾ . هذا الإعلان عن وجود شخص ما يراقبها يتحقق مباشرة "رفع خليل رأسه وحدث من جديد في الرصيف والبحيرة كمن يراها للمرة الأولى ... الأمواج البشرية المتلاطمة تتوالى، جمال وصحة وثناء وكلاب مدللة ... وهذه التي تستند برأسها على كتف الشاب الغربي الوسيم تشبه كفى ... ترفع رأسها وتضحك وهي تقذف بشعرها الى الوراء .. يا الهي انما كفى .. كفى نفسها مع غريب جديد لعلها ستنسل معه الى غرفة في أحد الفنادق كما فعلت يوم لحها مع الغريب الآخر نديم ... تأملها خليل كأنه لايعرفها ... ولم يشعر بشيء ... لا بالغيرة ولا بالغضب ولا الأسى ... لا شيء غير احساس هامد كأنه مخدر يتعفن ثم أنه يشعر بالعالم كله يخونه ... فلماذا يبالي بخيانتها وحدها ... ووجد نفسه يتمتم (من يهن يسهل الهوان عليه / ما لجرح بميت ايلام) ... التفتت كفى صوب الحديقة أخفى وجهه خلف جريدته ... لم يكن يريد أن ترى أنه رآها !!»⁽²⁾ .

ب. الاعلانات بعيدة المدى

النوع الثاني من الاعلانات الصريحة هو مايتحقق بعد مسافة بعيدة نسبياً عن المكان الذي أعلنت فيه حتى أن القارئ يكاد ينساها .

من النماذج المهمة التي توضح هذا النوع ، الإعلان الذي يقدمه رغيد الزهران أثناء حوارهِ مع مدير أعمالهِ نديم عن نيته في تبني فتاة لتلميع صورته أمام الرأي العام وأظهارهِ بمظهر المحسن الكبير "علينا التفكير بوسيلة لتلميع صورتي أمامه ... كأن أقوم بعمل انساني ما أحيطهُ بماله دعائية ... كأن أنقذ امرأة جميلة من الموت بكل فروسية وشهامة .
- سنجدُها وننقذُها .»⁽³⁾

ويتأخر ظهور هذه الشخصية حتى أن القارئ ينسى أمر هذا الإعلان الذي يتحقق بعد (116) صفحة وهو أمر قياسي في روايات غادة⁽⁴⁾ أعلن رغيد ، بحرية الزهران نطق بالأسم وصمت قليلاً كأنما ليدرس وقعهُ الموسيقى وجرسهُ ... لم يقل احد شيئاً وأما بدا الفضول في

(1) ليلة الميار 262 - 263 .

(2) ليلة الميار 264 .

(3) م . ن . 73 .

العيون المتطلعة الى ما جاء في الصحيفة عن سيدة أو طفلة تدعى بحرية الزهران يبدو أن أمرها يهمه وتحمل اسمه وقد تكون قريبته ..

تابع رغيد : بحرية الزهران فتاة فقيرة مهجرة أصيب المبنى الذي تقطنه وأسرتها ومئات المهجرين - على ذمة الجريدة - وطار بقنبلة تفريغية ... تحطم المبنى بأكمله على رؤوس الناس كما لو داسته قدم جني ... البنت نجت ، كانت فيما يبدو خارج المبنى ، قادمة للأحتماء به أو راجعة الى بيتها ويبدو أنها حين تقدم البيت رآته ، ووجدوها تركض كالجنونة حول الانقراض⁽¹⁾.

ونظرا للمسافة البعيدة بين الإعلان وموضع تحقيقه فإن هذا المقطع السردى يسبب الأرباك للقارئ ممتحناً في الوقت ذاته ذاكرته .

ومن الاستباقيات الأخرى ذات البعد القياسي في روايات غادة الأعلان الآتي عن موت الساحر وطفان محترقاً⁽²⁾ "استعاد الساحر المرأة فوجد شارة الاستفهام وقد تكاثرت حتى كادت تغطي السطح الزئبقي المخاتل لزجاجها ... ثم صارت تتحرك وتغور كديدان صغيرة تأهب لألتهايم جثته ... وصرف نسيم باشارة من يده دون أن ينطق بحرف واحد ... بقية النهار ! ... لكنه صنع دمية لبحرية غرس الدبابيس فيها وعزم عليها وأحرقها في الجمرة فأحس بالنار تحرقه هو أيضاً . لكنه كرر ذلك مرات عديدة⁽²⁾ .

ويتأخر تحقيق هذا الإعلان حتى الصفحة (471) عندما يحترق الساحر وتنجو بحرية "كان المشهد عجباً ... الساحر كومة مشتعلة راکعة قرب فراش كالأتون ، والدخان قليل كأنما تنصهر الأشياء في بوتقة لا مرئية ... كان حريقاً غريباً لم يشهد له مثيلاً لأن النار توقفت من تلقاء نفسها أم أن الفضل يعود لمهندسه الذي أفهمه أنه سيزود القصر بموكيت ضد النار ؟ وحين وصل رجال الأطفال والأسعاف لم يكن ثمة حقاً ما يستدعي حضورهم لكنهم أعلموه بأنهم وجدوا في الغرفة بقايا جثة واحدة لذكر ... اذن أين بحرية ؟ هل تمكنت من الهرب عبر النافذة أو الباب ، أو أنها لم تكن في الغرفة حين شب الحريق ؟ .. وماذا كان الساحر يفعل في

(1) ليلة المليار 189 .

(2) م . ن 329 .

غرفتها ؟ .. »

2. المغلوطة

يتم في هذا النوع من الاستباقات الإعلان عن أمر ما كظهور شخصية جديدة أو أحداث ثم يسارع السرد لنفي ذلك . وهذا النمط من الإعلانات نادر جداً في روايات عادة ومن أمثلته الإعلان الذي يرد على لسان فرح اذ يتمنى العودة الى دمشق والزواج من رفيقته في السيارة «لو أعود . لو نعود معاً أنا وهذه المرأة البيضاء السمينة .. أتزوجها ؟ ربما . نقطن في بيتي بدوما . أتابع الذهاب الى مركز عملي بدمشق كل يوم حتى أموت . ستسمن . ستفوح منها رائحة الطبخ والشتائم . سأصير مديراً لبقية الموظفين وأصاب بالسل من تنقلي شتاءً بين دوما ودمشق بالروماتزم أيضاً»⁽¹⁾.

وبعد أن يطمئن القارئ الى أن فرح سيعود الى دمشق يأتي الراوي مباشرة لينفي ذلك ويؤكد استحالة عودته «ابتعد عنها حتى كاد يلتصق بالسائق لا .. لا يريد امرأة ولا عودة .. يريد بيروت»⁽²⁾.

ونلاحظ أن هذا الإعلان على الرغم من عدم تحققه له تأثير واضح على شخصيات وأحداث الرواية فيما بعد حيث أن السفر الى بيروت هو المحرك الرئيس لأحداث الرواية ولولاه لما لاقى الشخصيات ذلك المصير المأساوي في بيروت الذي تراوح بين القتل والجنون. وفي مثال آخر تعلن الرواية عن قتلها لشخص ما حاول سرقة البيت «استيقظت فجأة على حركة مريبة خلف النافذة كأن هنالك من يحاول أن يفتحها ... وغمرني خوف مسعور كتيار كهربائي جبار ... وقبل أن أعي تماماً ما أفعله ، فوجئت بأني أرفع المسدس في الظلام وأطلق النار باتجاه النافذة !... وسمعت شهقة احتضار خافتة أو صوت سقوط شيء على الأرض ... كان الصوتان على درجة عظيمة من الوضوح ، أو أن حواسي كانت على درجة غير عادية من الأرهاق ... وصرخ أمين في الوقت ذاته تقريباً ... أشعلت الشمعة . أمين يرتجف : ماذا حدث ؟ سمعت صوتي بارداً : لقد قتلت شخصاً كان يحاول التسلل من النافذة

(1) بيروت 75 : 8 .

(2) الرواية 8 .

... صرخ يا الهي ... ربما كانوا أكثر من واحد ... وفكرت بهلع : أنه على حق .. فالآن لن يكتفوا بالسرقة، بل سيلجأون الى القتل انتقاماً لشريكهم»⁽¹⁾.

سرعان ما يكتشف القارئ أن توقعات الراوية لم تكن دقيقة وانها لم تقتل أكثر من كلب كان يبعث بالقرب من النافذة "ركضت وامين نحو النافذة . كان الفجر الرمادي يغمر العالم بضياء كئيب وتحت النافذة وجدت جثة قتيلي : كلب ! ...»⁽²⁾.

رابعاً : أنماط الاستباق

كما بينا أنماط الاستذكار، سنحاول أن نتعرف على أنماط الاستباق، في روايات عادة السمان بالأعتماد على ما قدمه الباحثون والدارسون، يذكر جيران جينيت نمطين رئيسين للاستباق هما :

«-- داخلي وهو ذو علاقة مباشرة بالخبر الأساسي .

- خارجي وهو لا يتداخل "Inter Ferer" في الخبر الأساسي لأن وظيفته هي ابضاح ما سبق أو ما سيأتي من أخبار جانبية»⁽³⁾.

ويعتمد وليد نجار على رأي جينيت هذا في دراسته لروايات نجيب محفوظ⁽⁴⁾ . وتعتمد دراسة أخرى في تقسيمها لأنماط الاستباق على قضية (من يحكي) وهل السارد شخصية متضمنة في الحكاية أم غريب عنها ؟ وما هو الا سارد لأحداثها ، فإذا كان مستوى السرد ذاتياً فيكون القارئ ازاء استباقات ذاتية ، وإذا كان السرد موضوعياً تكون الاستباقات موضوعية.⁽⁵⁾ وفي روايات عادة سيحاول البحث رصد هذين النمطين الرئيسين وتقسيمهما الى استباقات داخلية وأخرى خارجية حسب ارتباطها بأحداث وشخصيات الرواية .

(1) كوايس بيروت 317 .

(2) الرواية 318 .

(3) نقلاً عن : قضايا السرد عند نجيب محفوظ 96 .

(4) قضايا السرد عند نجيب محفوظ 101 .

(5) مدخل الى نظرية القصة 77 .

1. الاستباقات الموضوعية

يقدم الراوي غير المشارك في أحداث الرواية هذه الاستباقات على شكل توقعات لمستقبل الشخصيات وما سيجري من تغير وتطور في أحداث الرواية ، وتقسم هذه الاستباقات الى :

أ. الداخلية

من النماذج التي توضح هذا النمط الاستباق الآتي الذي يقدمه لنا الراوي عن قاتل رغيد الزهران «يتنى لو يعرف اسم قاتله ... طالما استحلف الشيخ وطفان ليقراً في كرتة الزجاجية الشفافة اسمه ... طالما أحضر له الزنجار والزرنيخ الأخضر والزنجفر والكافور والسبل البغدادي وقلب ديك أزرق ، ولبان ذكر وبزر ريحان وبخوراً ليكتب له اسم قاتله لكن الساحر اللعين - أو الجني الذي يملكه - يسخر منه باستمرار ولا يكتب في المنديل الا اسمه رغيد، ولأنه يحب نفسه حتى العبادة ولا يمكن أن ينحرها ، فقد وظف وكالة تحريات للتأكد من أن أحداً من الذين يقتربون منه لم يحمل اسم رغيد يوم مولده»⁽¹⁾.

هذا الاستباق يقدم للقارئ عن طريق السرد الموضوعي عارضاً لأحداث ستقع في المستقبل لشخصية رئيسة من شخصيات الرواية ، ولا يتحقق هذا الاستباق الا في خاتمة الرواية عندما يموت (رغيد الزهران) غرقاً في حوض السباحة نتيجة لأفراطه في شرب الخمر. بذلك يكون لهذا الاستباق تأثيراً واضحاً على البناء الروائي العام .

وفي مثال آخر لهذا النمط تقدم لنا (الكاتبة) ما يشبه التنبؤ لمصير (ياسمينه و فرح) في بداية الرواية «ياسمينه وفرح يتأملان بيروت من بعيد كطفلين مسحورين . يهبطان من السيارة، يسيران قليلاً الى جانبها ريثما يتم السائق تبديل العجلة . وفي ضوء السيارات الكثيفة يدوان هشين كأجنحة الفراش قبل الاحتراق»⁽²⁾. ويلاحظ أن الاستباق موجود في المقطع الأخير إذ أن بيروت هي النار التي احترق بها الفراش الدمشقي في خاتمة الرواية .

(1) ليلة المليار 27 .

(2) بيروت 75 : 10 .

ب. الخارجية

في هذا النمط يبقى السارد موضوعياً وتختلف الاستباقات مع البنية الروائية العامة، إذ أن علاقتها تنصرف الى الأحداث الثانوية التي تنير الأحداث الأساسية في الرواية، من هذه الاستباقات الخارجية ما نراه في رواية (ليلة المليار) حيث يرى (خليل الدرع) ناقة في حديقة بيت آل الغنمالي - في سويسرا - ويتوقع موتها "غادر خليل المكان سريعاً ، ماراً بالصحراء الأصطناعية الصغيرة ، حيث مهمة الرجال منع العشب من النمو .. ولمح الناقة من بعيد .. بدت له نقطة بنية .. تحتضر على ورقة خضراء" (1).

هذا الاستباق كبنية صغيرة لا علاقة له بالبنية الحكائية الأساسية ودلالته هي التي توضح تصرفات بعض الشخصيات كعودة خليل الى وطنه ، فخليل الذي هجر بلاده مرغماً لم يألّف (سويسرا) ولا صقيعها ، فهو كما يقول "ابن الرمال والشمس" (2) ، لذلك عاد الى وطنه مثله كمثل الناقة التي لم تألف برد سويسرا لذلك ماتت رغم الأجواء التي هيأت لها . وهذا النمط من الاستباقات قليل جداً في روايات غادة .

2. الذاتية

في هذا النمط تقدم الاستباقات عن طريق الشخصية التي قد تتوقع ما سيؤول اليه مصيرها ، أو ما سيجري لها في المستقبل ، وتنقسم هذه الاستباقات الى :

أ. الداخلية

هذا النمط من الاستباقات هو الأكثر ظهوراً في روايات غادة وهي ذات علاقة وثيقة بالبنية الحكائية العامة ، وبشخصيات الرواية الأساسية .

في رواية بيروت 75 تقدم لنا (ياسمينه) استباقاً لما سيحدث لها في المستقبل "حين يأتي لن أسأله أين كان ، ولن أعاتب ، ولن أقول شيئاً ... سأتابع خطة الانتظار والصمت ... بانتظار سقوط المقصلة فوق رقبتى ... أحس أنها هناك وأنها ستسقط ولكنني لا أستطيع

(1) الرواية 169 .

(2) م . ن 21 .

مناقشته في ذلك ما دام ينكر باستمرار ... كل ما أملكه هو أن أنتظر اعدامي كي أسأله بعد ذلك لماذا ؟ !»⁽¹⁾ . على الرغم من أن هذا المقطع الاستباقي الذي قدمته الكاتبة - عن طريق ياسمينه - لتسويغ الخروج القسري لهذه الشخصية من الرواية ، بمقتلها على يد شقيقها، يبدو أن هذا التصرف من قبل الكاتبة افتعالياً لتمرير أفكارها من جديد حول قضية المرأة، فالشقيق لم يثر في بداية الرواية عندما كانت (ياسمينه) تأتيه بالنقود وعندما اختفت النقود ظهرت الكرامة المهذورة التي من واجبه الدفاع عنها .

ومن النماذج الأخرى في الرواية الأشارات التشاؤمية التي يقدمها لنا (فرح) وكأنه يتنبأ بمستقبله في مدينة بيروت ، حيث يربط بين ثلاث نسوة ذاهبات الى مآتم وبين المصير الذي سيؤول اليه «لماذا يتحبن هكذا ؟ ترابي ذاهباً الى موتي وعرفات القدر يشيعني ويكيئني»⁽²⁾.

لاشك أن هذه البنية الصغيرة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقات داخلية مع الحكاية الأساسية التي تدفع خساً من شخصيات الرواية نحو نهايات مأساوية ومن ضمنها (فرح) . وفي مثال آخر تقدم لنا (الراوية) توقعاً حول قيامها بزيارة الى دكان الحيوانات الأليفة، وهو ما يتحقق فيما بعد «لعلها بدأت تجوع . لعل الطعام في أقفاصها قد نفذ . والماء أيضاً. حتى ولو أراد صاحب الدكان اطعامها لعجز عن ذلك في مثل هذه الظروف ... لا أعتقد أن أحداً يمكنه الوصول اليها ... ربما كنت قادرة على ذلك ، اذا تسللت من باب بيتنا الى الحديقة ومنها الى نافذة المخزن الخلفية التي يوازي ارتفاعها سطح الأرض عند سور حديقتنا»⁽³⁾.

ب. الخارجية

هذا النمط قليل أيضاً في روايات عادة ، اذ ان الشخصيات قلما تقدم معلومات استباقية عن أحداث لا تمهأ ولا تؤثر في مصائرها .

(1) الرواية 51 .

(2) الرواية 7 .

(3) كوايس بيروت 69-70 .

نقرأ في رواية (كوبيس بيروت) مجموعة من هذه الأسباقات التي تقدمها لنا شخصية (الموت) حول شخصيات ستلقى حتفها في مدينة بيروت ، ونلاحظ أن هذه الشخصيات ليست رئيسة في الرواية ، ولا حتى مصائرهما تؤثر في أحداث الرواية الأساسية "سيارة اسعاف فيها عشرة مسلحين أحياء . سيوقفهم حاجز . سيقول السائق : معي عشر جثث أنقلها الى المقبرة . لن يصدق عناصر الحاجز . لكنهم سيسمحون له بمتابعة السير . لا يكاد يتابع سيره حتى يطلقوا على السيارة الرصاص . سيموت المسلحون العشرة وسيتابع السائق سيره الى المقبرة فعلاً ، وفي سيارته عشر جثث فعلاً . الرجاء أخذ العلم واجراء المقتضى حالاً .

فاتورة : على الجسر المسمى بأسمك (جسر الموت) ... ستمر عشرات السيارات وسيطلق القناصون الرصاص على من فيها ... سيارة مرسيدس تقل صحفيين هما فاطمة وماري سيخطئهما الرصاص فلا تتعرض لهما مؤقتاً المهم أن تتولى أمر بقية المارة جميعاً على جسر ك هذا الصباح .

فاتورة : الحاج شبور سيصاب ابنه بالرصاص خطأ اثر معاقبته لرشاش حربي ، وثلاثة من رفاقه الحاج شبور سيقسم أنه اذا مات ابنه الذي نقل الى المستشفى بحالة خطيرة فأن ثلاث جنازات أخرى سوف تخرج الى الشارع مع جنازة ابنه : جنازات رفاقه الثلاثة ! توجه فوراً الى المستشفى للقبض ومر برفاقه الثلاثة أيضاً .

فاتورة : زين الحي قتل وستخرج جنازته ظهراً وسيطلق شبان الحي الرصاص بهذه المناسبة كما هي العادة في هذه المدينة ، شبان الحي المجاور سيظنون الرصاص موجهاً اليهم وسيردون عليه بالمثل وستقع مذبحه شهية الرجاء تشريفنا الى منطقة الاشتباكات والقيام بواجباتك . (1)

الفصل الثاني

معجلات السرد

معجلات السرد

• مدخل

هنالك حقيقة لا يمكن تجاهلها، وهي عدم قدرة الروائي على تدوين الاحداث جميعها واعطائه لها ، قيمة في عملية السرد الروائي ، فهو يقوم بعمليات كثيرة ، لاجل التخلص من كل ماهو زائد وغير ضروري، متحاشياً رواية كل شيء .

مالت الرواية العربية الحديثة إلى تكثيف الزمن الروائي ، متأثرة بنتائج جويس وفرجينيا وولف ، في (عوليس) و (السيدة دالواي) وغيرها من الروايات الاخرى . وتغير معنى الديمومة " فنحن لم نعد " نتابع " حياة ما ، حادثة بعد حادثة ، في سرد بطيء حيث يجري الزمان محتفظاً بكتلته وقسوته تتخلله تعليقات ، ان القاريء ليوضع في " حاضر مؤثر " أبدي وموجز معاً ، مكتشف عن طريق وعابر إلا أنه في الواقع " معلق " وينعكس كل شيء في هذا الحاضر عن طريق استرجاعات وعودات سريعة إلى الوراء" (1).

ومع ظهور الحركة الشكلانية ، والدراسات السردية الحديثة ومعها مصطلحات (زمنية الحكاية) و (زمنية السرد) ، ومدى التناسب بين عدد الاعوام أو الشهور أو الايام ، وحتى الساعات والدقائق التي استغرقها الحدث من زمن الحكاية ، وبين عدد الصفحات التي احتلتها من حجم النص . وبدأت العديد من الدراسات التي حاولت ضبط العلاقة ، بين هاتين الزمنتين ، ومحاولة إيجاد حلاً موفقاً لمشكل السرعة السردية ، وتباطيء السرد ، ومع (جيرار جينيت) تم ارساء قواعد ثابتة للتعامل مع هذه الاشكالية ، التي يطلق عليها مصطلح (سرعة النص) ، وتمثلت لديه " النسبة بين طول النص وزمن الحدث ، وهكذا يمكن قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (ديمومة) الحدث مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات والطول (طول) النص مقاس بالكلمات أو الاسطر أو الصفحات" (2).

(1) تاريخ الرواية الحديثة : البيريس : ت : جورج سالم : 360

(2) بناء الرواية : سيزا سالم : 52

وقد اعتمدت اغلب الدراسات العربية ، التي واجهت هذه العلاقة على رأي جينيت ، واطلقت عليها تسميات مختلفة ، منها (تسريع السرد) ، (تعجيل السرد)⁽¹⁾ و (الديمومة)⁽²⁾ و (الاستغراق الزمني)⁽³⁾ .

عندما نتحدث عن تعجيل السرد ، والتقنيات التي تعمل على حركته ، تواجهنا تقنيتين هما تقنية التلخيص وتقنية الحذف (القطع) ، تقابلهما في تعطيل السرد وتحديد حركته تقنيتا المشهد والوقف الوصفية ، ويسمى جينيت هذه التقنيات الأربع اسم "الاشكال الاساسية للحركة السردية ويوزعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين ، اما الطرفان النقيضان فهما الحذف والوقف ، الاول ويكون فيه زمن السرد منعماً أو أصغر بما لا يقاس من زمن القصة ، اما الثانية فيكون فيها زمن القصة منعماً أو يكاد ، بينما زمن السرد ذو اتساع كبير ، وأما الطرفان الوسيطان فهما المشهد ويكون في غالب الاحيان " حوارياً " وقد عرفنا بأنه يحقق، اصطلاحاً نوعاً من المساواة الزمني بين السرد والقصة ، ثم الخلاصة وهي آية من التسمية الانجليزية (Summary) أي السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة"⁽⁴⁾.

ويرى أحد الباحثين ، أنه ، إذا كانت دراسة (سرعة السرد) وقياسها ، مستحيلة تقريباً ، فإن ملاحظة الايقاع الزمني ممكنة بالاعتماد على الاختلاف بين مقاطع السرد ، فهذا الاختلاف هو من يولد لدى القارئ انطباعاً عن سرعة السرد وتباطئه.⁽⁵⁾

وسيعتمد البحث ، على هذا الجهاز الاجرائي ، الذي أوجده (جينيت) ، وعلى بعض الدراسات العربية ، التي استفادت منه ، في دراستها للخطاب الروائي العربي ، محدداً

(1) بنية الشكل الروائي : 119

(2) مدخل إلى نظرية القصة : 85

(3) بنية النص السردى : حميد حمداني : 75

(4) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي : 144 ، وينظر : نظرية البائية في النقد الادبي : صلاح فضل :

425-424

(5) بنية النص السردى : 75-76

التقنيات التي تعمل على تعجيل وتيرة السرد واختصار السنوات الطويلة في بضع جمل أو كلمات، بل أن هذه التقنيات تعمل أكثر من ذلك، حيث يعتمد الكاتب في احيان كثيرة إلى القفز تماماً على الزمن الحكائي، متجاوزاً فترات زمنية من دون ذكرها مكثفياً بالاشارة اليها في بعض الاحيان، وفي احيان اخرى قد لايشير إلى ذلك، ولكن القارئ المتبع لاحداث روايته يستطيع ان يدرك ان هناك حذفاً واسقاطاً لفترات من زمن الحكاية، تجاهلها الروائي في نصه.

وفي روايات (غادة) سيحاول البحث رصد هذين المحورين الاساسيين وتحديد انماطهما ودورهما في البنية السردية العامة.

المبحث الاول: التلخيص

تقفز مشكلة (المصطلح) ودلالته، عند التعامل مع كل قضية سردية، ومصطلح التلخيص حاله كحال بقية المصطلحات الاخرى التي تتأرجح بين عدة تسميات منها : التلخيص⁽¹⁾ والخلاصة⁽²⁾ والمحمل⁽³⁾ والابجاز⁽⁴⁾.

وعلى الرغم من أن هذه المفاهيم ، ذات دلالة واحدة هي اختصار سنين عديدة أو أشهر أو أيام من حياة شخصية أو مجموعة حوادث في بضعة جمل أو كلمات تبقى الفوضى مصاحبة لهذه الظاهرة ، وهي تحديد المصطلح .

يعدّ (فيلدنج) اول من حدد هذه التقنية عندما قال ”إننا نسعى فيها (الرواية) أن نقتفي أثر الكتاب الذين يهتمون بكشف ثورات البلاد بدلاً من تقليد مؤرخي الحوليات الذين تدفعهم متابعة اطراد التسلسل الرتيب إلى الشعور بضرورة ملء نفس القدر من الصفحات عن أشهر وسنوات خالية من الاحداث كما يخصصون للفترات المشمولة التي تقع فيها أهم

(1) نظرية السرد 126 ، وبناء الرواية : سيزا قاسم 56 ، وتحليل الخطاب الروائي 181

(2) بنية النص السردى 76 ، والاسنية والنقد الادبي 98 ، بنية الشكل الروائي 145 ، البناء الفني في الرواية العربية في

العراق 65 ، بحوث في الرواية الجديدة 101-102

(3) مدخل إلى نظرية القصة 86

(4) قضايا السرد عند نجيب محفوظ 47

الاحداث المؤثرة على مسرح البشرية . ومثل هذه الحوليات كمثل الصحف التي تصدر في نفس الصحف سواء حوت أية اخبار ام لا . وستعمل في الصفحات التالية على التزام طريقة مخالفة : عندما نواجه حادثاً خارقاً للمألوف ، فلن نألو جهداً أو ورقاً لتقديمه كاملاً لقارئنا . وعندما تخلو سنوات متتالية مما يستحق عنايتنا فلن نتردد في تخطيها ونغفلها عن تاريخنا ونغضي قدماً لتقديم الاحداث الجسام»⁽¹⁾ .

وتنبه أحدى الدارسات إلى أن لهذه التقنية فوائد عديدة تؤديها داخل العمل الحكائي وهذه الفوائد هي :

1. «المرور السريع على فترات زمنية طويلة (.)» .
2. تقديم عام للمشاهد والربط بينها .
3. تقديم عام لشخصية جديدة .
4. عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع لمعالجتها معالجة تفصيلية .
5. الاشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وماوقع فيها من أحداث .
6. تقديم الاسترجاع»⁽²⁾ .

يبدو ان الوظيفة الاساسية للتلخيص كتنية سردية هي تقديم موجز لاحداث يرى الكاتب أنه من غير الضروري التوقف عندها طويلاً ، مما يوفر للسرد سرعة في حركته وبذلك يسهم التلخيص في «تسريع وتيرة السرد والقفز على الفترات الميتة من زمن القصة ولا بد كذلك من تلمين اخير لوظيفتها [اي الخلاصة] اللاحقة التي تختص بربط اجزاء المتن الحكائي بعضها ببعض وتعمل على تحصين السرد الروائي ضد التفكك والانقطاع»⁽³⁾

وعلى الرغم من الاهمية التي يحتلها التلخيص كتنية سردية لها دورها في البناء الروائي العام فإنه لا يحتل مساحة كبيرة على خارطة النص الروائي وسبب ذلك يعود إلى

(1) نقلاً عن : بناء الرواية : سيزا قاسم 56

(2) بناء الرواية : سيزا قاسم 56

(3) بنية الشكل الروائي 155

حجمه ، حيث لا يتعدى بضعة أسطر وفي احيان كثيرة كلمات قليلة .

وهناك من يرى ان العلاقة التي تربط بين المشاهد والتلخيص ، من القوة بحيث "يصعب فيها احياناً التمييز بينهما في مقطع سردي ما . وباعتبار جدلية العلاقة بينهما ترى أنه يمكننا أن نجد التلخيص الاقصى في داخل المشهد الدرامي ، إذ كلما اتسع المشهد وامتد استدعى التلخيص الاخباري"⁽¹⁾ .

وبالاعتماد على روايات (غادة السمان) سيحاول البحث ، توضيح مسائل ، ترتبط بالتلخيص منها علاقته، بزمية الاحداث التي أوجزها (الماضي - الحاضر - المستقبل) وبيان مدى التلخيص، الذي يقرب من التلخيص بعيد المدى ، وقريب المدى فضلاً عن كونه محدداً وغير محدد، أي معرفة المدى الزمني الذي استغرقه وبعد ذلك سيحاول البحث الافادة من التقسيم الثلاثي للتلخيص الذي أوجده (جانب لتفلسف) (التقديم الملخص - تلخيص الاحداث غير اللفظية - تلخيص خطاب الشخصيات)، على الرغم من أن هذا التقسيم يؤكد على شكل التلخيص الا على أهميته ودوره في عملية تسريع وتيرة السرد .

اولاً : علاقة التلخيص بزمية النص الروائي

أ. الماضي

يرتبط التلخيص ارتباطاً وثيقاً بالزمن الماضي فنحن عادة نقدم تلخيصاً لاحداث مضت ، والمتبع للفن الروائي يجد ان تلخيص الاحداث الماضية هو الأكثر تواتراً ، وغالباً ما يجد القارئ نفسه في بداية الرواية امام مجموعة من الخلاصات التي تعطي بعض المعلومات عن شخصية تم تقديمها من قبل السرد . ويعد "بيرسي لوبوك أول من فطن إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واستدكار الماضي، وتبعه في ذلك فيليس بنتلي فأشار بوضوح إلى اهم وظائف السرد التلخيصي **recit sommaire** واكثرها تواتراً هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الامام لكي يقدم لنا ملخصاً قصيراً عن قصة

(1) نقلاً عن : تحليل الخطاب الروائي 181

شخصياته الماضية، أي خلاصة ارجاعية⁽¹⁾.

يبدو لنا من كلام بنتلي أنه يحاول ان يربط بين تقنية الاستدكار من جهة وتقنية التلخيص من جهة اخرى وبيان ما بينهما من وشائج وترابط في الوظيفة ، إذ ان كليهما يسعيان - خاصة في بداية الرواية - إلى ملء الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد نتيجة لحركته السريعة في احيان كثيرة واعطاء القارئ فكرة توضيحية عن ماضي لشخصية تم تقديمها ، وبذلك يكون القارئ آزاء تقنية مركبة عند التلخيص والاستدكار ، معتمدة تماماً على الاحداث التي وقعت في الماضي .

نقرأ في رواية (بيروت 75) ملخصاً لحياة (طعان) يقدمه لنا الراوي "تعب من السير في الشوارع مثل ابطال افلام المافيا ، متلصصاً وخائفاً تعب من حمل المسدس الذي لايجيد حتى استعماله . تعب من الاختباء في بيت شقيقه نواف ، واغلاق الباب بالمتاريس . تعب من اسدال الستائر وتحاشي الوقوف امام النوافذ . تعب من البطالة وانتظار الموت الذي يجيء ولايجيء . تعب . . . تعب"⁽²⁾.

يبدو هذا المقطع السردى للوهلة الاولى وكأنه وصفاً لحال طعان ، بعد عودته من الغرب ولكن المتبع لاحداث الرواية يجد ان هذا المقطع ماهو الا ملخص للاحداث التي مرت بهذه الشخصية بعد ملاحقته من قبل افراد قبلية اخرى لقتله .

ونجد في اموزج اخر ان الرواية تطوي الزمن في بضع جمل ملخصة اطواراً من حياتها الماضية "لقد كنت دوماً وحيدة ومشردة بين القارات والمدن والشوارع والرفاق ، مما سبب شبه قطيعة بيني وبين اخوالي السوريين . . . لقد كنت دوماً غجرية المدن مااكاد استقر في مدينة اوروية حتى أرحل إلى اخرى بعد ان اخلف ورائي بيتا ومهنة ومكتبة وحلقة صغيرة من الاحباب والاعداء . . . لقد كنت دوماً راحلة بين الدروب ، شعري وسادتي ، وجسدي حقيقي ولقائي مع يوسف وحده جعلني أحس احياناً بالحاجة إلى كهف أضع فيه طفلي منه بعد

(1) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي 146

(2) الرواية 61

الحمل . . . لكنني لم أحمل ولم أضع ومضى يوسف⁽¹⁾

ان تجربة الحصار التي عاشتها الراوية عرت الواقع أمامها فهي سواء كانت (حرة/الماضي) ام (سجينة/الحاضر) فهي في الحالتين كليهما وحيدة لذلك تعتمد ان تحيط نفسها بمجموعة من الرجال العاجزين ، امين وأبوه ، أو شقيقها الهارب ، أو حتى ذكرى يوسف ، ففي لبنان الحرب الاهلية ، تبدو الانثى هي الاقوى وهي الاقدر على صنع الحياة ويبدو ان هذه الرواية استمدت هذه الرؤية من احتضانها تجربة ذاتية ومزجها بفضاء موضوعي واسع على وفق رؤية خاصة للعالم⁽²⁾.

وفي رواية (ليلة المليار) نجد ان التلخيصات المرتبطة بالزمن الماضي كثيرة ومتعددة منها ما نلاحظه في المقطع الاتي " سبعة اعوام من التعايش مع الموت علمت الناس متابعة حياتهم اليومية العادية قبل التوقف لدفن موتاهم ، أو بكاء أحبائهم . . . سبعة اعوام صنعت مجتمعا يبدو من الخارج شبيها بقطيع من النمل يدوسه عملاق جيئة وذهابا ومن لاتصبه الضربة القاتلة يتابع دربه ضاحكاً أو باكياً . . . لكنه يستمر"⁽³⁾

نلاحظ في هذا المقطع السردى ان التلخيص لا يقدم لنا اضاءات عن ماضٍ لشخصية معينة يتبعها السرد ، بقدر ما يلخص لسبعة اعوام من الحرب الاهلية في لبنان (1982-75) وكيف أصبحت الحرب مع كل ماتثل من دمار وموت وخراب عادة مألوفة من قبل السكان فالكاتبة تقدم لنا ملخصاً لهذه الاعوام السبعة القاسية والطويلة مستغلة في الوقت ذاته هذا التلخيص لاجل ملء الثغرات الحكائية التي خلفها السرد الراوئي نتيجة لسرعته في عرض احداث الرواية .

ونقرأ في الرواية ذاتها ملخصاً يقدمه لنا الساحر (وظفان) لمصرع شقيقه إذ تعود به الذاكرة إلى الماضي البعيد " كانت الكرة الشفافة امامه . . . حاول ان يشيح بوجهه عنها . .

(1) كوايس بيروت 89

(2) مكونات سردية في رواية كوايس بيروت : بدر مقري : المشكاة : الدار البيضاء : ع (11) :

1989 : 29

(3) الرواية 13

لم يستطع . . . شاهد داخلها شقيقه الاكبر يصرخ ، وأمه تنتحب . . . كان ذلك عام 1968 لايمكك الا أن يتأملها داخل كرة السحر الشفافة . . . (غيلان أرجوك لاتذهب تكفيني مصيبي بوالدك . . لقد قدمنا إلى فلسطين شهيداً وانتهت قصتنا . .)
- لم تبدأ بعد . . أرجوك ان ترضي عني ياأمي . .

- سيغضب عمك

- لو ضربني بالسوط لما أبت له . . . إني ذاهب . . . فدعيني اودعك بالفرح لا بالدموع . . . دخل عمي غاضباً . . . سنتظم إلى القدائين ؟ سرى مايقوله جدك . . . ومضى . . . ولم يقل جدي شيئاً وجدوه في فراشه صباح اليوم التالي ميتاً بالسكينة . . . وذهب أخي غيلان . . . وقيل لنا أنه شهيد وقيل أنه مازال حياً وقد يقرع الباب ويعود يوماً ما . . . ولم تبك أمي فرحاً . . . وحين رزق بأولاده لم تبد عليها المبالاة ، كأنها غسلت يديها من اسرة النحس تلك ويوم اكتشفت انه فاسد كابي وشقيقي غيلان وانه يشتغل بالسياسة ويفضل عمله كسائق تاكسي على مهنة الاجداد السحرة لم تقل كلمة . . . عمي كان قد بدأ يشيخ ولم نعد نخشاه وكنت اعمل مساعداً له على مضض ولكن علاقته بالجنان والجيران ظلت طيبة وظل ينفق على الاسرة باكملها ، كما هي تقاليدنا . . . وكان أخي برقان يتحفنا كل عام بقم جديد جائع ، ويأتينا من وقت إلى اخر حاملاً رشاشه ومضروباً وثملاً حتى هربت زوجته وخلفت لاختي ودعة ثلاثة اطفال عليها ان تنباهم . . . وقيل لنا أنه حائر ، يتنقل بين التنظيمات المختلفة ، يتشاجر ، ضيع المهدف وسط التناقضات ، كان بائساً وشرساً وكنت احبه (.)
ثم اختفى عدة ايام هارباً من البيت وعاد الينا مثقوباً بالرصاص ومكوما فوق سيارته التاكسي امام الباب . . . كان ينتظرونه وأعدموه⁽¹⁾ .

من الملاحظ في هذا المقطع السردى أنه على الرغم من طوله النسبي فهو يلخص لعدة سنوات ولاكثر من شخصية مقدما لنا عن طريق الساحر وطفان معلومات وحوادث

(1) الرواية 147-148

كثيرة حاول ان يحشرها جميعا في هذا التلخيص ويلحظ ان هذا المقطع ومقاطع اخرى كثيرة في الرواية متكئة على امكانية حركة الواقعين السياسي والاجتماعي معتمدة على الارث الادبي الحكائي منه مقدمة كل ذلك في صياغة فنية مشبعة بمناخ رمزي وواقعي⁽¹⁾.

ب. الحاضر

على الرغم من ميل تقنية التلخيص الواضح في التعامل مع الزمن الماضي فلا يعني ذلك اننا لانجد تلخيصات لازمة اخرى في النص الروائي ، فكما تعمل هذه التقنية في الزمن الماضي فانها تعمل أيضاً في حاضر الرواية ومستقبلها . ان التلخيص الاستذكاري اكثر وجودا على خارطة النص الروائي من الانماط الاخرى للتلخيص حيث يوجد كم هائل من الاستذكاراات وبخاصة في الرواية العربية الحديثة التي ابتعدت نوعا ما عما كان يعرف برواية الحقبة واصبحت تعالج قضايا لايمتد زمنها الروائي اكثر من أيام قليلة وبذلك تستعين بالاستذكاراات للتوضيح في بعض الاحيان وملء الثغرات الحكائية في احيان اخرى .

وهناك من يرى ان التلخيص لايتحرر من سطوة الماضي حتى وان عاج الزمن الحاضر " الخلاصة لايتحرر ابدا من ظل الماضي الذي يبقى متحكما في خلفيتها وغط اشتغالها، وبعبارة ادق فالخلاصة ، وخلاصة الحاضر تحديداً تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة وتفسح المجال لذلك امام القارئ لكي يستجمع صورة الاحداث كما يريد له السرد ان يلم بها " (2) .

وبالاعتماد على روايات عادة سنحاول ان نبين مدى عمومية هذه المقولة وانها لاتصدق على كل خلاصات الحاضر التي قد تنفصل تماما عن الماضي وتحرر من سيطرته وتكون وظيفتها الاساسية بيان الوضع الحالي أو المستقبلي للشخصية . وفي روايات عادة يبدو هذا النمط من التلخيص قليل بالقياس إلى تلخيصات الماضي فهذه الروايات تبدو وكأنها مجموعة اشارات أو ومضات لبضعة ايام معتمدة في بنائها على الاستذكاراات عن طريق

(1) الاستهلال : فن البدايات في النص الادبي : ياسين الناصر 139

(2) بنية الشكل الروائي 148 ، وينظر رواية الاصول واصول الرواية : مارت روبر : ت وجه أسعد 118

ومثال ذلك مانجده في هذا التلخيص الذي تقدمه لنا الراوية في رواية (كوايس بيروت) عن وضعها الآتي والتوتر الذي تمر به وهي تبحث عن أشياء يوسف ويبدو هذا المقطع مشحوناً بالتوتر والتعب والارتباك والخوف "قررت البحث في غرفة مكتبي ساعة من البحث المضني وأنا متوترة رعباً ، ولم أجد شيئاً . ساعة اضطررت خلالها لفتح النوافذ كي يدخل ضوء النهار لانقطاع التيار الكهربائي وتعرضت لوابل من مطر السماء ومطر الارض الرصاصي المحرق ، ورياح الشتاء التي بدأت تطلق صرخات الوصول إلى محطتنا الخزينة . . . ساعة قلبت فيها ادراجي كلها . . . تطايرت اوراقي . . . تطايرت حواسي . . . تطايرت قدرتي على التركيز . . . ولم أجد شيئاً" (2)

ونقرأ في رواية (ليلة المليار) ثلاثة أمثلة توضح هذا النمط ، في الاول نجد ان الرواي يقدم لنا ملخصاً ليوم واحد أو بعض يوم ، لخليل الدرع وهو يطوف في شوارع جنيف "هام على وجهه طويلاً . . . كان يحس بقوة خارقة تنفجر من اعماقه ، ونشوة خاصة تلفه . . . طاف في جنيف القديمة وأزقتها الحلوة ومشى حتى متحف الاثنيه ثم مشى طويلاً من متحف إلى آخر ومن جنة إلى أخرى ودخل معرضاً فنياً واستمتع باصوات التماثيل وحفيف الاشجار في ريح اللوحات ومشى ومشى حتى وجد نفسه في هذه الحديقة فطاف بورودها النادرة حوضاً بعد اخر ولكل حوض اسمه المدون إلى جانبه" (3)

يبدو ان خليل يبحث عن الحياة الحقيقية في هذه المدينة الاوربية ويحاول جاهداً الابتعاد عن اجواء اللهو والمخدرات والنساء التي يحاول صقر ان يغمره بها ، انه يطوف بهذه المدينة الجميلة ذات المتاحف والمعارض والحداث وفي حلقة غصة على وطنه الذي هجره والحرب الاهلية واسرائيل تفتريه ، ولهذا التلخيص وظيفة مهمة وهي بيان الحالة النفسية التي تمر بها هذه الشخصية (خليل) فضلاً عن فائدته للسرد الروائي بوجه عام من جهة تسريعه

(1) غادة السمان بلا أحنحة 152

(2) الرواية 120

(3) الرواية 213-214

للسرد وعرضه مجموعة من الاحداث ملخصة في أسطر قليلة .

والمثال الثاني يبدو وأنه مثال النموذجي للتلخيص بصورة عامة حيث يبين كيفية ذهاب خليل إلى منزل أمير النيلي طالباً عنده المشورة والامان فينسب السرد بايقاع سريع على شكل مفردات تختصر المسافة التي قطعها خليل للوصول إلى دار أمير " التاكسي . . شوارع . . وقوف . . عداد . . نقود . . مصعد . . جرس . . يرن الجرس عدة مرات دون ان يلحظ ان الباب مفتوح على مصراعيه وصوت يصرخ من الداخل . . أدخل أدخل" (1).

يبدو خليل وكأنه راكض والسرد معه في أقصى حالاته من السرعة والايجاز .

وفي مثال ثالث من هذه الرواية نلاحظ ملخصاً لحال نديم وهو ينتظر وصول (بحرية) في المطار فضلاً أنه يلخص عملية الوصول ذاتها "هرع نحو باب الاستقبال . أطلت بحرية . . مسح العرق المتصب منه بمنديله الحريري . . اقتربت بحرية . . وصلت بحرية" (2).

نلاحظ تعاقب مفردات (أطلت/اقتربت/وصلت) وكأنها ترسم لنا لوحة لانكاد نراها دفعة واحدة إنما يكون ذلك بالتدرج ، فالاطلالة أولاً ثم الاقتراب النسبي وبعد ذلك لحظة الوصول لبيان تأثير هذه (الفتاة/الرمز) على نديم وكيف ان وجودها له تأثير عليه وعلى كل شخصيات الرواية ، ولو أننا لانريد أن ندخل في متاهات التأويل ، ولكن يبدو ان هذه الفتاة بحرية ماهي الا لبنان/بيروت الجريحة النازفة التي بدأت تطارد أبنائها في الغربة .

ج . المستقبل

هذا النمط من الاستباقات هو الاقل تواتراً في الرواية لانه مرتبط بالاستباقات لذلك سنحاول ان نختار النماذج التي تحققت فيما بعد لكي يصدق عليها هذا التقسيم .

نقرأ في (بيروت 75) تلخيصاً مستقبلياً يعلن فيه (ابو مصطفى العباد) عن امور جديدة ، ستطراً على حياة ابنه (مصطفى) ، يلخصها ببضع كلمات "هذا ابني مصطفى بصف البكالوريا . . سيرك المدرسة ويتعلم الصنعة لانني تعبت . . سيحل محل أخيه المرحوم

(1) م . ن 214-215

(2) م . ن 235

نلاحظ ان السرد يقدم لنا تلخيصاً لاحداث ، ستأخذ حيزاً من حجم الرواية فيما بعد وبذلك يكون عمل هذا النمط ، عكس النمطين السابقين اللذين يلخصان احداث كثيرة من الحكاية لحساب السرد الذي يتضاءل ، بينما نجد في هذا النمط ان السرد سيعود ويتحدد ، بعد أن يتحقق الاستباق . والوظيفة التي يؤديها هذا النمط من التلخيص ، هي ذاتها التي يؤديها الاستباق ، حيث يقدم للقارئ معلومات سابقة ، عمّا سيؤول اليه السرد ، لتهيئته لاستقبال الاحداث وتصرفات بعض شخوص الرواية التي قد تبدو غريبة .

ومن النماذج الاخرى مانجده في رواية (كوايس بيروت) حيث تقدم لنا (خاتون البصارة) ملخصاً لما سيحدث في الرواية بأكملها من حوادث القتل ، والدمار ، والخراب «خاتون تحديق في كرتها الزجاجية الشفافة . اليك يسألها . ماذا ترين ؟ تكاد تعترف له بأنها لا ترى شيئاً وترمي اليه بنقوده القذرة وتتخلص منه ، لكن كهارب ذات رائحة كريهة كانت تبعث منه وتشلها وظلت نظراتها مسمرة على الكرة الزجاجية وفوجئت بأنها لم تعد فارغة وانما ترى في داخلها (اليك) نفسه مقتولاً وقد ارقمت جنته وفيها أكثر من ثقب يتفجر منه الدم .

سألها ماذا ترين ؟ كانت تستطيع ان ترى الدم يتفجر من الثقوب الكثيرة للجثة بجلاء ، أما الوجه وجهه فكان يتبدل ، يصير وجوها كثيرة لرجال اخرين لاتستطيع تمييزهم ولاتعرف أكثرهم وان كانت قد شاهدت صور بعضهم في الصحف . .

قالت : أرى دماً . . . كثيراً من الدم . . . كثيراً من الدم . . . وظلت تحديق مذهولة . تحول المشهد إلى حقل شاسع من الرماد والجثث ، وبرغم صغير اخضر يشق طريقه وسط زلزال جبار . . . يسألها ماذا ترين ؟

تقول : رجلاً له رأسان كل رأس يشتم الآخر ، عقرباً يلدغ ذاته في حقل من الجمر . جنازة لشخص (كبير) والناس يركضون فيها ويعزفون على المزمار .

يسألها وماذا أيضاً ؟ لاتسمع صوته . تتوهج كرهما الرجاجية وتتلاحق المربيات داخلها . ترى جبلاً مغطاة بالثلج والسنديان والارز والجثث وشواطئ رملية شاسعة والدم يصب في البحر انهاراً . . . ثم يأتي زلزال وتتفكك الارض إلى قطعتين كبيرتين بينهما هوة شاسعة عميقة الاغوار . تنبعث من قاعها نار تبلغ الستنها عنان السماء ، ويأتي زلزال آخر وتتفكك الارض إلى عشرات القطع وتتلاحق الزلازل وتمزق الارض تماماً ، ويتفجر المزيد من ينابيع الدم ويزداد عدد الشقوق والنيران منها والزبد يتفجر كالينابيع النارية ، والارض تتبلع الناس والاغنام والمزامير والبيوت والاشجار وتقب عاصفة من نار . صراخ وتصير عيون النساء ثقوباً مليئة بالدم والجمر⁽¹⁾ .

على الرغم من صعوبة التمييز بين التلخيص ومجموعة المشاهد ، في هذا المقطع السردى استطاعت الكاتبة ان تقدم ملخصاً واسعاً جداً . لاحوال لبنان وما ستفعله الحرب الاهلية ، في قادم الايام ، ويبدو هذا المقطع السردى امتداداً لنبوءة العرافة (فايزة) في رواية (بيروت 75) ولكنها اوسع ، وهناك مجرد اشارة لما سيجري في المستقبل ” اغمضت عينها وارتحف جسدها أو الروح (العليمة) التي تقمصتها ركضت بعدها بيدها على الورق وجعلتها تكتب بلغات الادمية ، وعادت تستولي عليها فصارت تنفّض بشدة وخرج من حنجرتها صوت غير آدمي ، كصوت رجل مخشور داخل كفن وقالت : أرى حزناً كثيراً . . . أرى

دماً . . . كثيراً من الدم ! . ثم صارت تشهق وترتحف كأنها تشهد أمام عينها مذبحة قادمة من المستقبل⁽²⁾ .

وهناك نماذج اخرى لهذا التلخيص المستقبلي منها ، الحوار الذي يدور بين (رغيد الزهران) ومدير اعماله (نديم الغفير) وفيه يقرر (رغيد) تسليم (نديم) إلى الشرطة في أحد الاقطار العربية ليحل محله ويقدم لنا هذا النموذج تلخيصاً لما سيكون عليه (نديم) طيلة عام ” هذا مناسب للجميع . . . ستعترف بالذنب . . . وبانك ومعاون المهندس

(1) الرواية 154-155

(2) الرواية 48

شريكان في اللعبة . . . ستسجن ، ولكنني سأكون قادراً على مساعدتك . . . سأخرجك من السجن بعد عام وربما قبل ذلك حين ينسى الناس الحادثة . . . سأحفظ لك ارباحك من المشاريع الباقية التي تتأثر بهذه الهزة . . سأرعى اسرتك وأولادك ولن يتشرد أحد أو يعلن افلاس أحد»⁽¹⁾ .

في هذا المقطع السردى اختلاف عن النماذج السابقة ، حيث ان الامثلة الاخرى تقدم اولاً على شكل استباقات تتحقق فيما بعد ويكون الهدف الرئيس من تقديمها اعداد القارئ لما سيطرأ من جديد على مسار السرد ، اما هذا المثال فرغم كونه مقطعاً استباقياً الا أنه لا يتحقق فيما بعد ، حيث ينهي موت (رغيد الزهران) كل شيء ويستطيع (نديم) ان ينجو وبالتالي تكون وظيفة هذا التلخيص التي قدمها للسرد ، الكشف عن نوايا (رغيد) تجاه (نديم) وما ينوي ان يعمل في المستقبل موضحاً في الوقت ذاته جوانب من شخصية (رغيد) القوية، المتسلطة ، وهذا المثال هو الوحيد في روايات (غادة) الذي ورد على شكل تلخيص للمستقبل وفي الوقت ذاته كان استباقاً مغلوطاً .

ثانياً : مدى التلخيص

هناك فرق واضح بين تلخيص يوجز لنا سنوات طويلة من زمن الحكاية وتلخيص آخر لا يتجاوز مجال عمله بضعة ايام أو ساعات .

وبما ان هذا البحث يعتمد في تصنيفاته على النماذج الموجودة في روايات (غادة السمان) فلا ضير من التذكير ثانية ان هذه الروايات لا تدور في زمن طويل نسبياً ، حيث ان الزمن الذي تدور فيه أحداث (بيروت 75) لا يتجاوز الشهرين (نهاية الصيف وبداية الخريف) ، اما رواية (كوابيس بيروت) فان زمنها الروائي لا يمتد لاكثر من (عشرة أيام) ، و (ليلة المليون) تدور أحداثها في صيف 1982 ، ولا تتجاوز شهرين (حزيران وتموز) .

وبالطبع فان هذا ليس دليلاً على ان الرواية التي تمتد إلى سنوات وسنوات اكثر اهمية من القصة التي لا تتجاوز زمنها اليوم الواحد " قد تحكي القصة عن يوم واحد في حياة

(1) ليلة المليون 449

البطل ، ولكنه يوم مشحون بالانفعالات ، والعواطف والصراعات ، بحيث يكشف في عمقه عن وقع الماضي والحاضر والمستقبل عليه .⁽¹⁾

وفي هذا البحث سنكون إزاء نوعين من التلخيصات ، الأول هو التلخيص البعيد وهو قليل في روايات (غادة) ، والتلخيص القريب الذي يوجز لنا (اشهرًا أو أسابيع أو أيام أو حتى ساعات في احيان كثيرة) وسيقسم كل نوع إلى محدد وغير محدد ، واعتمد البحث في هذا التقسيم على آراء جينيت التي استفاد منها بعض الدارسين العرب في تحليلهم للخطاب الروائي العربي .⁽²⁾

أ. التلخيص البعيد

وهو تقنية زمنية تعمل على تلخيص السنوات الطويلة في بضعة جمل أو كلمات مما يوفر للسرد سرعة وتدفق ويتضاءل حجم السرد قياساً إلى حجم الحكاية التي تتمدد وتوسع ويقسم هذا النوع إلى :

1. المحدد :

نقرأ في رواية (ليلة المليار) تلخيصاً لحياة (دنيا الغفير) وهو تلخيص محدد بدقة وبعيد المدى حيث يغطي فترة ثمانية عشرة عاماً ، ”هاهي الآن في ردهة الفندق السويسري الفاخر . . . تغادره وتجد نفسها في أحد شوارع جنيف ، ومقابل الفندق مازال ذلك البناء الشاهق منتصباً حيث كانت تعمل منذ ثمانية عشر عاماً قبل ان تتحول إلى زوجة مليونير . . . أيام كانت تدرس وتعمل وتقرأ الكتب وتشاهد المعارض وتنصت للموسيقى وتحصي نقودها عدة مرات قبل التورط في شراء رف جديد لمكتبها ، أيام كانت في الصحف عن أشياء أخرى غير عناوين (العلماء الروحانيين) و (الفلكيين) أيام كانت تلتقي مع (قراء الثقافة) لا (قراء الفناجين)⁽³⁾ .

نلاحظ ان مشاهدة دنيا للبناء الذي كانت تعمل فيه شكل حافراً لذاكرتها لتعود إلى

(1) نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة : نبيلة ابراهيم 42

(2) ينظر : قضايا السرد عند نجيب محفوظ 48 و بنية الشكل الروائي 149-151

(3) الرواية 22

الماضي البعيد ملخصة عدة اعوام من حياتها في جنيف مقارنة بين وضعين مختلفين وطورين من اطوار حياتها .

ومن النماذج الاخرى التي توضح هذا النمط مانجده في رواية (كوابيس بيروت) وهذه الرواية تحتوي على أكثر من مثال وسبب ذلك يعود إلى احتواء الرواية الكثير من الحكايات الجانبية مثل (حكاية ملك الموت/مجموعة الاطفال/ المقبرة/ المستشرق) وغيرها من الحكايات الجانبية مما فرض على الكاتبة ان تعود إلى ماضي أكثر من شخصية .

والمثال الاول من هذه الرواية الملخص الذي تقدمه الكاتبة حياة (منصور) عامل البنك الفقير « لقد قضى عشر سنوات وهو يحلم كل ليلة بأنه يقدم على (مافعله) . . لكنه لم يكن ينوي ارتكابه حقاً ، وكانت احلام اليقظة كافية لتنفس بعضاً من مرارة) لا يدري بالضبط ولا يريد ان يدري . . . كل ما يدريه أنه قضى عشرة اعوام يحلم بأنه يحمل (تذكرة هوية) رجل سواه وشجاعة رجل سواه ليقوم بممارتكبه اليوم . . . عشرة اعوام والحلم نفسه يراوده . في البداية كانت عملية عد النقود تسبب له المأخوفاً . . . فقد كان فقيراً معدماً . . . ومرض أمه الخبيث بحاجة إلى نفقات مروعة لتسكين الامها فقط . . . وكانت نقوده تذهب إلى جيب الطبيب وكان يحب ذلك الطبيب ويشكره بصدق بينما هو يودع بين يديه في نهاية كل شهر راتبه المتواضع بأكمله . . . كان محروماً من النساء لأن النساء - عشيقات كن ام زوجات - يتطلبن النقود أولاً ثم الرجل . . . وكان محروماً من الدراسة لأن الاساتذة يتطلبن (الاقساط) أولاً ثم العلم . . . كان محروماً من الضحك والفرح والرفاق والمعطف الدافئ شتاءً والقميص الناعم صيفاً ، وعليه ان يرتدي الثياب نفسها صيفاً وشتاءً ريثما تبلى على جسده الواهن . . . ولكنه كان لا ينسى شكر الطبيب كلما دفع له راتبه بأكمله آخر كل شهر . . . »⁽¹⁾ . على الرغم من الطول النسبي الذي يتمتع به هذا المقطع السردى إلا انه في كل الاحوال تلخيص لفترة زمنية طويلة (عشر سنوات) من حكاية عامل البنك (منصور) ، حاولت الكاتبة من خلاله استعراض حياته والبحث عن الدوافع التي أدت

به إلى القيام — (نسف البنك) بعد أن ساقنا لنا مجموعة من الاسباب التي جعلت منه يتصرف على هذا النحو ، محاولة تقديم رؤيتها الخاصة للحرب الاهلية في لبنان عن طريق تأكيدها ان هذه الحرب ماهي الا صراع طبقي بين الغني والفقير ، وليست حرباً طائفية بين فئتين مختلفتين .

وفي نموذج اخر نلاحظ تلخيصاً يغطي فترة تمتد حوالي (سبعة عشر عاماً) ويأتي ضمن مشهد حوار يدير بين المفكر (أمير النيلي) وصديقه (بسام) حيث يقدم (امير) ملخصاً لحياة صديقه وهو تلخيص محدد .

” - أعني ان تحضرك للدكتوراه منذ بدأت الحرب اللبنانية هو حجة للهروب . . وأنت تعرف ذلك . محام ناجح مثلك ، ناضج مثلك مارس المهنة مدة عشرة اعوام ، يترك كل شيء فجأة يوم اندلاع الحرب اللبنانية عام 1975 مدعياً أنه يريد متابعة دراسته للدكتوراه . . . أليس ذلك هرباً ؟ أهكذا نصف الحرب اللبنانية ومآسي الوطن ام أننا لانصفع إلا النساء ؟

- أنا حر . . . قررت أنني راغب في الحصول على الدكتوراه من جامعة كامبردج . . لقد حلمت دوماً بالدراسة هناك .

- أربعة اعوام في كامبردج . . . ولم تنجز عملك فابعدت . . وظللت تنتقل من جامعة إلى أخرى ، وتنفق مدخراتك ، وتحشى من انجاز عملك كي لاتواجه لحظة الاختيار : العودة إلى الوطن أو الغربة . . . إنك تفضل ان تفتن الانتظار والغبار .
(.) إنك مدعور ، لقد توقفت عن ممارسة أي نشاط منذ ثمانية اعوام ونسيك العالم .⁽¹⁾

ان المشهد الحواري الذي دار بين الشخصيتين تضمن اكثر من تلخيص بعيد وكلها تلخيصات محددة، والمشهد الحواري قد يتضمن تلخيصاً في بعض الاحيان .⁽²⁾

فاننا نواجه في هذا المشهد الحواري تلخيصاً لحياة (بسام) قبل اندلاع الحرب الاهلية

(1) ليلة المليار 159

(2) بنية النص السردى 128

في لبنان، وتتكون من عمله بالحمامة ونجاحه في هذا العمل ، وهذا التلخيص محدد بفترة (عشر سنوات) . والتلخيص الثاني محدد أيضاً حيث يرد ذكر عام (1975) وبذلك تكون مدة التلخيص (سبعة أعوام) ، وهو يوجز الفترة التي قضاها في اوربا ، والتلخيص الثالث محدد أيضاً وهو يخص الفترة التي قضاها (بسام) في جامعة (كامبردج) ومدتها (اربعة أعوام) ، والتلخيص الرابع محدد بفترة (ثمانية أعوام) وبذلك نواجه نصاً يتكون من مجموعة من الخلاصات المختلفة من حيث مداها والموحدة من حيث الوظيفة التي تلقي الضوء على ماضي شخصية (بسام) ووجود هذه التلخيصات في مقطع سردي واحد يجعل من السرد يسير بسرعة كبيرة وهو يطوي هذه السنوات من حياة (بسام) في بضعة أسطر . ونقرأ في رواية (كوابيس بيروت) تلخيصاً بعيد المدى أيضاً ولكنه أقرب من النماذج السابقة حيث لايتجاوز العام الواحد ، وهو محدد بدقة أيضاً « لقد جاء بثرائه وسحره وقال إنه يحبها ، والتصق بها طوال عام لقد جاء وضحكا وعثا ، وهما هو يخلفها للدمار دون ان يكلف نفسه عناء السؤال عن مصيرها (.) هاهو قد هرب وخلفها وحيدة . شعرت بغربة حقيقة عنه وبان اخر خيط يشدها اليه قد قطعته رصاصة . . . »⁽¹⁾ التلخيص يوجز لنا عاماً من ماضي (امرأة = بيروت) قبل اندلاع الحرب الاهلية إن هذه المرأة أو المدينة هي مجرد غانية هجرها الرجال، لعدم توافر الامان في لبنان فدلالة هذا المقطع واضحة ولا تحتاج إلى جهد تأويلي فما المرأة إلا بيروت التي أصبحت نهايتها كنهاية اية غانية امتد بها العمر .

2. غير المحدد

ينقسم هذا النمط إلى قسمين :

(الاول) هو التلخيص البعيد غير المحدد والذي يخلو من اية اشارة تدل على مدة الفترة الزمنية الملخصة ، ومن أمثلة هذا التلخيص مانجده في رواية (ليلة المليار) وباتي ضمن مشهد حوار ي يدور بين (رغيد الزهران) وخادمه (نسيم) .
« - معذرة . لعلك تذكر أنه كان فقيراً وباع كليته ليدفع اقساط الجامعة ونفقات

علاج أمه لاليؤسس تجارة بضمنها .⁽¹⁾

لأنستطيع هنا ان نحدد المدى الزمني للتلخيص ولازمن الاحداث التي يرويها (نسيم) وذلك لخلو التلخيص من أية اشارة تدل على المدة الزمنية التي استغرقها . فليس امامنا الا خبر من قبل (نسيم) عن حادثة بيع كلية (سري الدين) الطالب العربي الفقير لـ (رغيد) قبل فترة زمنية بعيدة لانعرف مدتها وبذلك نكون ازاء مقطع سردي يتركنا في حيرة عندما نحاول ان نتعرف على مدته الزمنية .

وفي رواية (كوابيس بيروت) نجد مثلاً اخر لهذا النمط من التلخيص " وصل السائح المغترب إلى الفندق الفخم المطل على البحر . . . كان قد غاب زمناً طويلاً يوم سافر حفظوه في مدرسة القرية إنه من سلالة المردة ، وان مرقد عزّة جده مكان فريد وتحت روثها توجد احجار الاشعاع مطمورة كالكثر . . . ولكنه كان صيباً فقيراً ، وكلما حاول ان يسأل استاذ مدرسة الايتام عن سر افتقاره إلى الخبر ذكره الاستاذ بأنه من سلالة المردة والمردة لايجوعون . . .

ولكن للمعدة منطقاً اخر . . . وذهب ذات ليلة إلى مرقد عزّة جده ، وحفر تحت روثها فلم يجد غير مزيد من الروث . . . وهاجر . . . وشقي . . . واغترب . . . واعوج لسانه ونطقه . . . ولكنه ظل يحلم بحجر الاشعاع المسحور ، وباجداده المردة .⁽²⁾

إن هذه الحكاية الجانبية (الرمزية) - وهذه الرواية فيها مجموعة الحكايات الجانبية - تخلو من أية اشارة زمنية يمكن ان تعين القارئ في تحديد مدى التلخيص ويبدو ان الكاتبة تعمدت هذا التعميم ، لانها لم تكن تقصد مغترباً بعينه بقدر ماتشير إلى المواطن اللبناني الفقير الذي ترك بلاده ليعمل في الغربة ، ومن جديد تقفز افكار الكاتبة حول اسباب الحرب اللبنانية ولاحاجة إلى ذكرها فقد أشرنا إليها في أكثر من موضع .

وفي مثال اخر من الرواية ذاتها نجد تلخيصاً اخر غير محدد وبعيد المدى يأتي على شكل حكاية رمزية يقدمها طفل "قال الحفيد وهو يروي لجده حكاية كي تستيقظ : كان ياما

(1) الرواية 29

(2) الرواية 138

كان في حاضر الزمان . . . كانت هنالك امرأة ينادونها لولو . . . ذهبت إلى الملك سليمان تسأله عن هوية والدها الحقيقي .

قال لها : والدك بحار امريكي من الاسطول السادس مر ببيروت .

قالت له : غير معقول ، أمي قالت شيئاً آخر .

فجمع الملك سليمان مجلس السحر عند البحر ، فضربوا في رمل الشاطئ .

قال ساحر مقاطعة الشمال : والدها محارب من اخر كتبية في الجيش الصليبي بقي في

هذا الشاطئء لانه ظن ان الحرب الصليبية لم تنته بعد ، وكان يقاتل حيناً ، ويختبئ في الجبال حيناً آخر . . . ووافقه السحرة على ذلك ، وانتهى المؤتمر وعاد كل ساحر إلى بلده . وذهبت لولو من جديد إلى أمها وكانت اعرابية عمرها اكثر من الف عام ولها 21 ولداً ماعدا لولو . . .

سألت أمها : من هو أبي ؟

قالت لها أمها : يوم تصيرين أما ستفهمين !

- هل بحار امريكي من الاسطول السادس .

- لا . ليس بحاراً امريكياً

- هل هو صاحب كازينو للقمار ؟

- لا ليس بصاحب كازينو للقمار

- هل شاعر أو مجنون ؟

- لا . . . ليس بشاعر ولا مجنون

- هل اولادك (الـ 21) هم اخوتي ؟ هل نحن من أب واحد ؟

- نعم أنت وبقية اولادي من أب واحد . . . ولكنكم مشتتون ! . . .

والتقت لولو بشاب (غريب) أهملته أسرته منذ طفولته فتما في الغابات وتألم طويلاً

وعلمته الطبيعة كيف يدافع عن نفسه بجسده الشاب القوي . . . أحبه لولو ، وكان فقيراً

مثلها مشرداً مثلها ، لكنه لم يكن حائراً مثلها . كان يعرف جيداً أسماء آبائه وأجداده وفرحت

حين أكد لها أنها من قبيلته الكبيرة المتفرقة البالغة 22 بطناً ، وأنه لا يجب ان يناديها باسم الدلع

لولو ، وإنما يفضل عليه اسمها الحقيقي الكامل .¹

لاتقدم لنا الكاتبة هذه الحكاية الملخصة عن طريق الكوايس ، إنما جاء هذا المقطع عن طريق حلم وحيد في هذه الرواية ، ان لولو ماهي الا لبنان التي تحاول التمسك بانتمائها العربي القومي . قدمت لنا الكاتبة هذه الحكاية في اسلوب فتازي رمزي والرموز في هذا المقطع كثيرة وهي واضحة الدلالة.² وعادة تعمدت تغييب زمنية هذه الحكاية ، لخلق جو يرمز إلى واقع لبنان وما آلت اليه الامور في هذا البلد .

(الثاني) : هو التلخيص البعيد المدى أيضاً وغير المحدد ولكنه يحتوي على بعض الاشارات التي توهم القاريء بأن النص محدد ولكنه في حقيقة الامر غير محدد ، لأن هذه الاشارات عامة وليس فيها أي تحديد واضح وصريح .

في مثال يوضح هذا التلخيص نجد (خليل) في رواية (ليلة المليون) يقدم لنا تلخيصاً لعدة اعوام "سنوات وسنوات ونحن ننظر الفرج منهم ، وهم يلصقون نقودهم فوق اعيننا كي لانرى مايفعلون ويحشون بما افواهنا كي لاتنطق . . . سنوات وسنوات وهم يتحدثون عن عروبة لبنان بدلاً من عروبة العرب وعن تعريب لبنان الذي دفع ابناؤه دمهم تركيداً لهذه العروبة"³

يبدو التلخيص للوهلة الاولى وكأنه محدد بعبارة (سنوات) ، ولكنه أبعد ما يكون عن التحديد ، فعبارة (سنوات) لاتحيلنا على تاريخ معلوم ، بقدر ماتزيد من تشويش القاريء . وفي مثال آخر في الرواية ذاتها ، يقدم نديم ملخصاً لحادثة اختلاسه لمبلغ كبير "يوم ملمت بعض الذهب المتناثر فاختلست ذلك المبلغ الكبير ، خفت وكنت حقاً أنوي إعادة المبلغ . . . لكن رغيد الذي لاتفوته شاردة مادية ولاواردة ، وضع يده على السجلات في الوقت المناسب . . . وقدم لي المبلغ هدية واحتفظ بالاوراق المزورة تذكار صداقة ، ذهبية كما سماها . . . حذرتني دينا يومئذ :

(1) الرواية 335-336

(2) الحرية في أدب المرأة 138

(3) الرواية 292

أعد له النقود وخذ الوثائق . . ألا ترى أنه يستطيع ان يزج بك في السجن متى شاء؟⁽¹⁾

التلخيص هنا غير محدد وورود لفظة (يوم) التي توهم في البدء بأن هذا المقطع السردى محدد .

وفي نموذج آخر ، نقرأ في رواية (كوايس بيروت) ، حيث تلخص (الراوية) لحكاية قراءتها وتدور أحداث هذه الحكاية قبل عدة اعوام " ربما كان من غرائب الصدف ان آخر كتاب طالعه هو كتاب " ألاف " أي (حياً) تاليف بول ريد وهو يروي حادثة حقيقة وقعت منذ أعوام . فريق كرة القدم تسقط به الطائرة في جبال الانديز . يموت البعض . ينجو البعض . الذين لم يموتوا يسقطون الطائرة ، مهددون بالموت جوعاً وسط صحراء الثلوج المحيطة بهم . . . بعد أيام من الجوع كانت الوسيلة الوحيدة هي أكل لحوم رفاقهم الاموات التي حفظتها الثلوج من التعفن . . . في البداية بدأ الامر مروعاً ، وفي النهاية أكل الجميع . . . أحدهم اكل حتى من لحم شقيقته . " ⁽²⁾ يبدو السرد سريعاً ، في هذه الاحداث الملخصة ، فهناك اولاً تقنية التلخيص التي تظافرت معها تقنية زمنية اخرى هي تقنية (الحذف) (بعد أيام) ، مما أعطى للسرد سرعة مضاعفة والراوية عند تقدم هذه الحكاية ، فانها تقيم لنفسها الاعذار والحجج ، اذا ما التهمت قردة أمين أو قطط المنزل وحتى جثث الموتى (جثة العم فؤاد) ، عندما يحيق بها خطر الموت جوعاً ، وهذا المثال كسابقيه يبدو لاول وهلة وكأنه محدد بعبارة (منذ اعوام) ، ولكن التلخيص غير محدد ولم يستفد من هذه الاشارة الزمنية .

ب. التلخيص القريب

وهو تقنية زمنية ، ينحصر عملها في تلخيص الاحداث ذات المدى الزمني القريب الذي لايتجاوز الاشهر ، وفي أغلب الاحيان اياماً ، وحتى ساعات ، مما يوفر للسرد سرعة في حركته وتقليصاً في حجمه وعلى حساب الحكاية وزمنها . وكما في التلخيص البعيد المدى ، فان التلخيص القريب ينقسم أيضاً إلى محدد وغير محدد .

(1) الرواية 71-72

(2) الرواية 171

نقرأ في رواية (ليلة المليار) ، المثال الاثني ، الذي يلخص لاحداث قريبة جداً ،
لاتتجاوز في مداها الزمني ، ربع ساعة ، ” ربع ساعة من الشجار بين بديع وندى حول اختيار
نوع النبيذ ورداءة ذوق زوجها في هذا المجال ، ثم اختيار صنف السمك ، وهي تحب الترويت
وهو يفضل الصول واخيراً تخلص خليل من (ورطة) الطعام ، وآن الاوان لشرح
مشكلته. ⁽¹⁾ .

يبدو واضحاً ان اهمية التلخيص قريب جداً ، والمدة الزمنية التي يغطيها لاتتجاوز
(ربع ساعة) وهذا المثال يعدّ نموذجاً للتلخيص ذا الحد الأدنى ، والفائدة التي قدمها للقارئ
هي توضيح ان خليل لم يكن أية فائدة من مقابلته مع صديقه (بديع) وزوجته ، حيث ضاع
الوقت في كلام ولافائدة منه ، ولاعلاقة لخليل به . وهناك فرق واضح بين التلخيص القريب
في هذا المثال ، والتلخيص البعيد ، فعلى الرغم من الاختزال الزمني الذي قدمه لنا هذا
التلخيص ولكن القارئ لا يكاد يحس بالسرعة السردية ، كما يلاحظها في التلخيصات
البعيدة . وقد يكون سبب ذلك يعود إلى أن الاحداث التي عالجها التلخيص القريب لقيمة
لها .

أما المثال الثاني ، فهو تلخيص لاحداث (يوم واحد) ، وهذا اليوم هو الذي غادر
فيه (خليل الدرغ) وعائلته بيروت متجهين إلى سويسرا ، هرباً من جحيم الحرب اللبنانية
واحداث هذا اليوم ، يتم استحضارها في ذاكرة (خليل) اكثر من مرة ، وفي أكثر من موضع
في الرواية ، مما يشكل تواتراً زمنياً لحدث واحد .

نقرأ أولاً ” يتوج خليل بؤسه بسيجارة . . . لم يقل أحد كلمة من دقائق . . . منذ
ضمتهم غرفة الفندق بعد ذلك اليوم الطويل الطويل . . . ارتقى كل فوق مقعد أو سرير
يحدق بذهول في الحتمال وهو يصف حقائبهم ويغادر الغرفة . . . لا يستطيع ان يصدق ان
ذلك حدث في يوم واحد . . . وأنهم هذا الصباح بالذات غادروا بيتهم وبيروت وهربوا من

موت إلى آخر ، وعبروا نفق احزان الوطن تحت رصاص الصديق فقصف العدو ، فطائرة تتسلل بهم عبر معركة جوية كما في الافلام الحربية الرديئة لبالغتها»⁽¹⁾ .

وفي استذكار آخر لخليل ، يبدو فيه التلخيص انموذجياً ، « تذكر البارحة . الحرب . درب المطار . القصف . الطائرة . جنيف . هل يمكن ان يكون ذلك قد حدث البارحة فقط؟»⁽²⁾

وفي مكان آخر من الرواية « يغادران المكان بعد ان انفقت ثروة صغيرة لتجعله يبدو كأحد اولاد الاغنياء المرفهين . يشعر بالخجل وهو يرقل في حريز القميص الفاخر والسرور المحملي وقد كسته بجال آل البيتموني . . . ينسى كل شيء عنهم حين يرى مهرجان الحياة تستقبلهما جنيف به . . . هاهما مقابل الجسر الذي عبره إلى الطرد قبل قليل...»⁽³⁾

وفي موقع آخر « تطلع إلى التلفزيون فامتألت الشاشة بساعة تشير عقاربها إلى السابعة والنصف تقريباً ، وعقرب الثواني يدور مرتجفاً ويصمت . . . اذن غادر بيروت منذ يوم وليلة ليأتي إلى بر الامان»⁽⁴⁾ .

ان ذكريات يوم المطار ، والحرب من بيروت إلى جنيف ، تبقى تلح على ذاكرة خليل ، المثقف الواعي الثقيل بموم وطنه ، الذي يشعر بغربة حقيقة في جنيف على الرغم من الاغتراب الذي عاشه في وطنه حيث السجن والتعذيب ومحاولات قتله ، على الرغم من ذلك فان خليل بشخصيته المثقفة الملتزمة فضل العودة إلى الوطن ، وترك مباحج سويسرا ، وهو بذلك يصلح أن يكون أنموذجاً للبطل المثقف الملتزم في الرواية العربية الحديثة « انشغلنا طويلاً بالبحث عن ملامح بطل قومي جدير في الرواية العربية ، وغالباً ما وجدناه في الابطال التاريخيين وحدهم ، واسترحنا إلى ذلك . وحين أفقنا بعد غفلة طويلة على الاخفاقات أخذنا

(1) الرواية 50

(2) م . ن 86

(3) م . ن 97

(4) م . ن 103

نطرح السؤال من جديد . واتخيلني وجدت مشروعاً اولياً للاجابة . ذلك البطل - المشروع - المرجو يلوح مبتسماً من خلف صنوف القهر والعنف ، وتحت السياط يتكون في حمى الصراع مثقفاً . . . رمزاً لطليعه . . . ومغترباً . . . رغم أنفه ، مدفوعاً بالاحرى إلى اغتراب من نوع جديد ، وزائد عن الحاجة ، اغتراب قسري ناتج عن وعيه حين يصبح الوعي شمة وسلاحاً ، يقودانه معاً إلى أعماق انتماء وأخصبه .

يتحدد شكل هذا الاغتراب في السجون والتعذيب في الملاحقة البوليسية ، والحصار الخائق في المنافي والاقبية والصحارى . في الموت - الاستشهاد ، في الموت الفعلي نيابة عن الآخرين في المهجرة خارج الوطن والى داخل النفس⁽¹⁾ .

والامثلة السابقة محدد بـ (يوم واحد) ونرى كيف أن ايقاع السرد يتسارع ، خاصة في المثال الثاني ، حيث تتابع المفردات واحدة تلو الاخرى وهي تختصر الزمن وتعمل السرد ينساب بسرعة ، وكأن القارئ أمام شريط سينمائي ، لا يكاد يميز ، مشاهده لسرعة عرضها ، وفي نموذج آخر لهذا النمط يلخص لفترة (اسبوع واحد) من حياة (فرح) في مدينة بيروت "اشعل لفافة ولم يقل شيئاً . إنه لا يستطيع ان يقول لها إنه لاجدوى من المحاولة فقبلها كانت على هذا الفراش امرأة اخرى ، وقبلها اخرى ، وفشل معهن جميعهن . سبع نساء في اسبوع واحد ، كل يوم امرأة ، وكلهن فشل في امتلاكهن . (لم اعتد امتلك لنفسي ولا جسدي فكيف امتلك جسداً آخر)⁽²⁾

ان هذا المقطع السردى ، المشحون بالقهر والفشل ، يلخص لنا كيف ان (فرح) مطرب الرجولة فشل في امتلاك فتاة ، وسبب ذلك يعود إلى الشرخ الذي اصابه نتيجة للعلاقة الشاذة التي تربطه بـ (نیشان) ، والتلخيص هنا محدد بـ (اسبوع واحد) ، وهو قريب جداً .

وفي رواية (كوابيس بيروت) يرد تلخيصاً ، لفترة (ثمانية أشهر) ، ويأتي على شكل

(1) نقاط اولية حول الاغتراب القسري في الرواية العربية : فريدة النقاش : 91-92 ، ضمن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق : مجموعة مؤلفين .

(2) بيروت 75 : 63

مشهد حوار ي يدور بين شخصية (الموت) وطفل .

«سأله الطفل : ما اسمك ياسيدي ؟

قال العجوز المتعب : إسمي الموت . . .

تذكر الطفل أنه سمع هذا الاسم من قبل بشكل غامض فقط . . لم يثر فيه الاسم أية

مشاعر وانما أحزنه منظر العجوز المتعب وسأله : ماهي مهنتك ياسيدي . . .

قال العجوز : أنا الكادح الاول في هذه المدينة . . منذ ثمانية أشهر وأنا لا أتوقف

عن العمل لحظة واحدة ليلاً ونهاراً . . .

هل أنت طبيب ياسيدي ؟

رد العجوز : بطريقة مانعم . نعم انا الطبيب الاول في النهاية .¹

ان فترة (الثمانية أشهر) التي ذكرتها الكاتبة ، هي فترة الحرب منذ اندلاعها حتى

كتابة الرواية ، هذه الفترة التي خيم عليها الموت والدمار والخراب في أجواء بيروت .

وفي مثال آخر ، من الرواية ذاتها ، نجد تلخيصاً محدداً ولفرة (ثلاثة أشهر) ويدور

موضوعه أيضاً ، حول الدمار الذي لحق ببيروت ، وكساد تجارتها والخسائر التي لحقت

باصحاب المحال التجارية .

« كان صاحب الدكان ينتظر قدوم زبون عربي مهم جداً ، يشتري بمئات الالاف

من الليرات . ويستحق ان ينتظره حتى الفجر ! . . . تاخر الزبون ، وهتف يقول أنه في

اجتماع مهم ، ولكنه سيمر بعد الاجتماع لشراء الهدايا لاسرته لانه سيرحل مبكراً جداً في

الصباح التالي .

كان هذا على الاقل ماسمعت التاجر يقول لزوجته على الهاتف ، مضيفاً أنها فرصة

نادرة لتعويض خسائره بعد ثلاثة أشهر من البيع المتردي . . . وتأخر الزبون²

2. غير المحدد

وهذا النمط بدوره ينقسم إلى قسمين :

(1) الرواية : 173-174

(2) الرواية 223

(الاول) هو التلخيص غير المحدد والذي يخلو من أية اشارة زمنية ، ومن أمثلته المقطع السردي الآتي والذي يخلو من أية اشارة زمنية ، ولكن من تتبع احداث الرواية يتبين انها تلخيص لاحداث قريبة المدى ولكن لانعلم تاريخها ولاعدد الايام التي لخصت .

” في جيل طاف بهما شاب بين الآثار الفينيقية ، ثم أصر على أن يبيعها السلحفاة بصفتها فينيقية عمرها أكثر من 3000 سنة ! سألت نمر يومها وكان قد طاف بها بين يعلبك وصور وطرابلس . . هل تعمل دليلاً سياحياً لكل فتاة تعجبك ؟

رد ببساطة . . نعم ، هذه من تقاليد الشباب اللبناني الوطن أولاً ! «(1)

وفي رواية (كوايس بيروت) نقرأ تلخيصاً لاحداث يوم واحد ، تقدمه لنا الراوية ، وهو غير محدد ويبدو قريباً حيث ان الاحداث مازالت حية واضحة في ذاكرتها ” مرة ذهبت ويوسف بحثاً عن بيت نقطته وتزوج . كان شرطنا الوحيد هو ان يكون على شاطئ البحر ، وجدنا بيتاً خرباً ممتاً يحتاج إلى ترميم . احببنا موقعه المشرف على البحر من فوق صخرة . . . وفجأة تعلق نظرائي ببقايا الجدار . . . كانت بقية جدران الغرفة كلها متداعية والسقف على الارض ، ووحدتها بقايا الجدار منتصبه تحجب جزءاً كبيراً من البحر والافق وتتوسطها نافذة . . . وبدت النافذة كنا لو كانت اطاراً مربعاً منصوباً في وجه الافق ، كي لا تتطلع اليه عبر مربعها فقط . . . شعرت بالهلع . . . سأعيش في هذا البيت نهائياً ؟ أي سأطل على العالم من خلال نوافذ البيت شئت ام أبيت . . . ها أنا أفقد جزءاً من الافق ومن ذاتي ومن حريتي وهو أيضاً . . . «(2)

ويبدو السرد هنا كأنه يراوح في مكانه ، بدلا من حركته السريعة لوجود تقنية التلخيص ويعود السبب لاختلاط السرد مع الوصف وبعض تأملات الكاتبة .

وفي مثال آخر من الرواية ذاتها نجد تلخيصاً مرتب الدمى وغير محدد لاحوال (شادي) قضيت الرواية في السجن «(أخي شادي جالس في ركنه لم يبارحه منذ وصوله . لم يحدث انساناً في السجن ، لم يرد على مخلوق الجميع يتوهونه اخرس واطرش . إنه يشعر

(1) بيروت 75 : 14

(2) الرواية 312

بقرف لاحدود له لا يستطيع ان يفهم لماذا يلقي به في مكان قدر كهذا . . . لا يستطيع أن يفهم كيف يتقبل السجناء طعامهم البائس ، وكيف يتبادلون النكات والود والشجار والضرب الشرس الذي يمقته كان يمقت كل ما يمت إلى العنف بصلة» (1).

عن طريق النظرة البانورامية تقدم لنا الكاتبة ملخصاً للأيام أو الأشهر التي أمضاها شادي في السجن مستعرضة من خلال ذلك اوضاع السجناء المزرية .

وفي مثال آخر نقرأ تلخيصاً لعملية اقلاع الطائرة التي أقلت خليل الدرع وعائلته إلى جنيف " يبدو الامر مثل لعبة تعذيب عبثية لامتناهية كدهاليز الكوايس . للمرة الثانية يصعدون إلى الطائرة ، وتتحرك بهم فوق المدرج ، ثم يعود بها (الكابتن) قبل لحظة الاقلاع ، ويطلب منهم مغادرتها بسبب اغلاق المطار من جديد . حسناً . لم يقل لهم لماذا اغلق . نظرة من النافذة كانت تكفي لقراءة ذلك السطر الجهنمي المكتوب فوق الافق . طائرات مغميرة وانفجارات . . . انما الحرب . يهرولون من جديد إلى قاعة الانتظار ، ومعركة جوية شرسة تدور أمام أعينهم . معظم الركاب وقفوا امام الجدار الزجاجي للقاعة ، يرقبون الانفجارات في السماء والافق وارض المطار وهنا وهناك وفوق التل وتحت التل ونحو الجبال العالية . . . وهذه طائرة تحترق وتهوي . . . وانفجار اخر اكثر قرباً يكفي ليطيح بالزجاج كالخناجر في الاتجاهات كلها ، لتغمد في اعناق المتفرجين وصدورهم . . . ولكن احد لا يبالي حقاً ، حتى اطفاله واطفال الجميع وجدوا لانفسهم درباً بين الاقدام في الاستعراض الناري الملتهب » (2).

ان هذا المقطع السردى يلخص لساعات قليلة أو لاحداث يوم كامل ، فنحن لانستطيع ان نتأكد من تاريخ الاحداث لخلو النص من القرائن الزمنية التي قد توضح ذلك . ويمكن ان نلاحظ في الامثلة السابقة ان السرد لا يبدو سريعاً ، ولا يقدم لحظات واشارات سريعة لاحداث كما في التلخيص البعيد ، وربما يكون مرد ذلك إلى طبيعة الاحداث التي يعالجها التلخيص .

(الثاني) هو التلخيص القريب وغير المحدد أيضاً ، ولكنه يحتوي على بعض الاشارات

(1) الرواية 215

(2) ليلة الميار 14-15

التي توهم القارئ بأنه امام نص محدد . مثال هذا النمط مانجده في المقطع السردي الآتي ، حيث تقدم (الرواية) تلخيصاً للأيام التي قضتها وهي محاصرة ، وهي تعكس اجواء الملل والرتابة التي عاشتها (الرواية) . «ها أنا أتحرك ضمن روتيني الصغير الجديد ، روتين الحرب الاهلية . . . اقضي ليلي في الطابق الارضي بيت العم فؤاد خوفاً من اخطار بيتي في الطابق الثالث . . . مع الفجر أصعد إلى بيتي كأن الموت لا يأتي إلا ليلاً ، والصواريخ لا تنطلق إلا في الظلام ! . . . اقضي ثماني كالأرواح الهائمة في الدار وحيدة . . . أقرأ الصحف العتيقة . . . أدون مذكراتي . . . استسلم للكوابيس . . . أرد على هواتف الصديقات والاصدقاء القلقين على مصري بصدق ، والشامتين منهم . ألقأ إلى الممشى حين يشتد القصف . . . استمع إلى الموجة القصيرة (الاذاعة المحرمة) حيث تندفق حقيقة مايدور كالنهر الاسود الجارف أركض إلى النافذة حين اسمع صوت استغاثة . . . أهبط إلى بيت العم فؤاد حاملة اليهم بقايا ماتبقى من أكل لدينا وباحثة عن (النشويات) المتبقية لديهم . اتصل ببعض الاصدقاء لاجراحي من هذا الجحيم . . . احاول . . . افشل . . . افكر بيوسف واتعذب . افكر بأخي واتعذب انتظر الليل لزيارة جبراني حيوانات الدكان . . . ثم اعود إلى تابوتي بالطابق الارضي لانام ... هكذا»⁽¹⁾

يبدو السرد إلى حد ما بطيناً ، حيث انه يلخص لاحداث سبق ان مر عليها السرد ، فضلاً عن التداخل الواضح للسرد مع الوقفات الوصفية والتأملية .

ونقرأ في الرواية ذاتها تلخيصاً لاحداث رواية قرأها (الرواية) منذ أشهر (تضمنين) وهذه الاشهر غير محددة بعدد معين مما يوقع القارئ بوهيم أن النص محدد «تذكرت رواية (هتشكوكية) قرأها منذ أشهر . . . تتحدث عن عجوز مسنة في بيت منعزل ، يتأمر ابنها وزوجته على قتلها طمعا بميراثها ، ويهتمان بالقتل باعطائها جرعات خاطئة من الدواء ، بعد قطع الهاتف عنها ومنعها من كل اتصال خارجي . ويسقط في يد العجوز ماذا تفعل ؟ ليس امامها إلا أن تحرق بيتها فيرى أهل القرية البعيدة سحب النار والدخان ويحضرون وتنجو»⁽²⁾

(1) كوابيس بيروت 114-115

(2) الرواية 273

تحاول الراوية ان تربط بين احتراق مكتبها وهذه الحكاية على أمل ان احراق المكتبة سبباً نجىء الناس لنجدتها .

وفي مثال آخر لهذا النمط ، مانجده في رواية (ليلة المليار) " هو الان يعيش أكثر لحظات عمره بؤساً وقلقاً . . يوم كان في السجن توهم أن هذه اللحظات هي ذورة بؤسه . . تلك المسيرة اليومية من قبو الاحتجاز ، فالسلم إلى غرفة التحقيق (اللطيف) فالدهاليز حيث الجدران كاتمة لاصوات صراخ التعذيب ."⁽¹⁾ هذا التلخيص الاستذكاري يقدم لنا صورة لوضع (خليل) في السجن عندما كان في بيروت ، ويبدو للوهلة الاولى وكأنه محدد بـ (اليومية) ولكننا لانستطيع ان نحدد بدقة المدة التي قضاها خليل وهو في السجن ، وكما بينا سابقاً فاننا في هذا النمط من التلخيصات (القرية) لانجد السرد يتحرك بالسرعة التي كان عليها الحال مع التلخيصات (البعيدة) ، وهو يطوي سنين طويلة في بضعة أسطر ، فالوقوفات الوصفية والتأملية ، وتدخلات الكاتبة تطفئ في بعض الاحيان على المقطع السردى - كما لاحظنا في بعض النماذج - مما يسبب للسرد تبطئة في بعض الاحيان وكأنه يدور في مكانه ، وهذه الوقفات الوصفية والتأملية ناتجة لكون الاحداث التي يلخص لها السرد قريبة ، ومازالت حاضرة بتفاصيلها في ذاكرة الشخصية أو الراوي .

ثالثاً : انماط التلخيص

يميز (جانب لتفتل) بين ثلاثة انماط للتلخيص ويعتمد في ذلك على " الاشكال التي تتقمصها [اي الخلاصة] في النص الروائي (. . . .) من دون اعطاء الاعتبار لعلاقتها بزمن القصة أو للسرعة التي يسير بها قياساً لوتيرة السرد بعامة ."⁽²⁾ وهذه الانماط الثلاثة هي :

أ. التقديم الملخص

هو عبارة عن تقنية زمنية وظيفتها الأساسية هي عرض مكثف وسريع لاحداث سبق ان تناو لها السرد في موضع سابق من الرواية ، وبذلك لايجد القارئ في هذا النمط سوى

(1) الرواية 257

(2) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي 152-153

نقرأ في رواية (ليلة المليار) التلخيص الآتي "فحض الساحر وطفان ، ووقف امام النافذة ، وحدق في البحيرة الجميلة ، ثم في زجاج النافذة الابيض . . . لاجدوى . . . ثمة ليالٍ تهاجم المرء فيها الذكريات من غير أن يدري مالذي هاجها ؟ . . . النسمات الاولى للضيف ؟ . . . الدفء المفاجيء يهاجم ساحراً يلتصق ببرد الاشباح وصقيع الجثث الحية المعذبة ؟ فليعترف أنه اللقاء مع الجميلة عنبرة تلك السيدة التي أخرجته منذ عامين أو ثلاثة من جحيمه ، بعدما احترق بيته واشفق عليه جيرانه وأووّه عندهم اياماً ريثما يصحو من الصدمة التي جاءت لتتوج عشرات المصائب الاخرى التي حلت بأسرته وبمعظم اسر وطنه الحزين : مصرع اخوته الثلاثة . . . انتحار امه ، ثم حرق البيت بكل من تبقى من اسرته . . . كانوا فقراء ، مصائبهم تنافس مصائبه ، لكنهم جيران منذ خلق البؤس ."⁽¹⁾ لم يقدم لنا التلخيص أي جديد من حياة الساحر وطفان فهو عبارة عن احداث سبق ان تناولها السرد بالتفصيل ، ويقوم هذا المقطع السردى بتكرارها وجمعها في موضع واحد ليقدمها لنا بشكل موجز ومكثف ليدكرنا بأسرة الساحر وطفان وما حل بها من دمار رابطاً ذلك بمصير الاف الاسر اللبنانية الاخرى .

والمثال الاخر مانجده في رواية (كوايس بيروت) " لتكرر الحكاية من جديد . . . يعشقان . . . يفترقان . . . يبكيان . . . ينسيان . . . وتكرر الحكاية من جديد مع رجل جديد!"⁽²⁾ . لا يقدم لنا هذا التلخيص إلا الغصلة النهائية لما ستؤول اليه احوال هذه المرأة التي هجرها الرجال ، وهو - أي التلخيص - يكرر احداثاً سبق أن قدمها السرد .

ب. تلخيص الاحداث غير اللفظية

وهو عبارة عن " سرد تلخيصي يتناول اجزاء من القصة ، يقوم الراوي باختيارها من وجهة نظره هو"⁽³⁾ . وأمثلة هذا النمط كثيرة في روايات غادة وتسم غالباً بطولها النسبي

(1) الرواية 144

(2) الرواية 302

(3) البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد : صالح مفقودة : الاقلام (بغداد) : ع (1) : 1988 : 50

عندما يحاول الراوي ان يلقي الضوء على ماضي شخصية ما ، ومثال ذلك مانجده في التلخيص الآتي حيث يقوم الراوي باختيار جزء من حكاية (أبي الملا) ويقدمها لنا ملخصة «كان أبو الملا في حاجة إلى اطلاق هذه الالهات كي لاينفجر قلبه المريض . . . قلبه المريض هو الذي جره إلى هذا الحال . . . هو الذي جعله يعود للتو وقد خلفها ، وهي الصغيرة الحلوة، هناك في أحد قصور الاثرياء الصيفية بعالية . . . لقد مر بمثل هذه التجربة من قبل، وحزن كثيراً.»⁽¹⁾

فالراوي اختار هذه الاحداث من حياة (أبي الملا) لاهيتها وتأثيرها في احداث ستقع فيما بعد وبخاصة محاولة (أبي الملا) سرقة التمثال .

وفي رواية (كوايس بيروت) نجد هذا التلخيص الذي يوجز مقتطفات من حياة (نينو) «كان نينو نجم المجتمع الشهير يدعى إلى الحفلات كلها ويلبها كلها . . . كان ثرياً ولد وفي فمه منجم من ذهب ، ولم يكن يحب النساء ولايكرههن . لم يكن يحب السفر ولايكرهه . لم يكن يحب خدمه ولايكرههم . لم يكن يحب بخته ولايكرهه . . . شيء واحد كان يجعل الدم يتدفق إلى عروقه كاللهب ، ويطير به إلى ذرى النشوة والمتعة.»⁽²⁾

وتبدو هذه الحكاية وكأن لا علاقة لها باحداث الرواية الاساسية ، ولكن الكاتبة جاءت بها لتقديم مجموعة واسعة من النماذج التي تقصدها للتعبير عن آرائها الخاصة حول الحرب اللبنانية .

ومن الامثلة الاخرى لهذا النمط مانجده في رواية (ليلة المليار) ، حيث يقدم الراوي ملخصاً لحياة (ام ليلي) في جنيف « ان ام ليلي لم تزر احداً هنا يوماً ولم تزر وظلت تستमित لانكار الغربة وتجاهلها ولم تتحدث إلى جارة ، وظلت معتصمة ببيتها لاتخاطب بائعاً ولاتمشي في شارع . . . ولاتصادق أجنبية لانها لاتعرف الفرنسية ، ولاتصادق عربية لانها لاتريد ان تعترف بأنها عربية . . . ملتصقة بانبتها في صمت حزين ، قائمة على تربية حفيدتها مريم حتى سن الثانية حين تم الطلاق بين ليلي وزوجها الفرنسي . . . والغريب أن مريم كبرت وهي

(1) بيروت 75 : 11

(2) الرواية 255

لاتنطق العربية ، فقد عاشت مع والدها حتى المراهقة في باريس ، وعادت إلى أمها بعد موته منذ أشهر .⁽¹⁾

ونرى كيف أن الراوي قدم لنا ملخصاً لحياة هذه المرأة في الغربة ، وبما أن البناء الفني في هذه الرواية يقوم على مايسميه أحد النقاد بـ (الاشباه والنظائر)⁽²⁾ فإن هذه المعجوز العربية بوشمها الأزرق ماهي إلا شبيهة بابنتها ونظيرتها في الوقت ذاته شبيهتها من حيث أنهما امرأتان قويتان لاتستسلمان بسهولة ، ونظيرتها حيث ان الام بقيت ملتزمة بالوطن بعيدة عن الاجواء الغربية ، على الرغم من أنها تعيش في وسط هذه الاجواء على عكس ابنتها تماماً ، وبذلك أسهمت شخصية الام في ابراز خصائص شخصية ليلي وتعميق معالمها .

جـ . تلخيص خطاب الشخصيات

وهو عبارة عن تقنية زمنية تتميز " باستعمال نفس كلمات الشخصيات أي كما صدرت عنها وعبرت بها لفظياً ، فالامر يتعلق اذا بخطاب تلفظته الشخصيات في الاصل ثم جرى تلخيصه وتقطيعه من طرف الراوي بأكثر ما يكون من الاجاز والاقتضاب ."⁽³⁾

من هذا النمط ماتقدمه لنا (الرواية) من تلخيص لعشرة اعوام قضتها وهي تعمل مترجمة في احدى دور النشر ، ورؤية الكاتبة واضحة في هذا النص عن دور المثقف في الحرب " أنا ابنة هذه الحرب . . . هذا قدرتي . . . تعلقت عيوني بالرف الذي يضم كتي التي ألفتها وعشرات من الكتب التي ترجمتها على طول عشر اعوام من العمل في دار النشر الثورية ووجدتني اهمس : وانا أيضاً قد شاركت في صنع هذه الحرب . . . صحيح أنني لم احمل سلاحاً قط . صحيح أنني مذعورة كأني جرد في دكان بائع الحيوانات الاليفة ، ولكن كانت سطورتي تحمل دائماً صرخة من اجل التبديل . . . صرخة من اجل مسح البشاعة عن وجه هذا الوطن وغسله بالعدالة والفرح والحرية والمساواة . . . وكل مايفعله المقاتلون هو أنهم ينفذون ذلك على طريقتهم . . . انها حروفي وقد خرجت من داخل الكتب لتقمص بشراً ،

(1) الرواية 112

(2) جماليات اللواقع في رواية واقعية : محي الدين صبحي : الوحدة (المغرب) : ع (24) : 1986 : 79

(3) بنية الشكل الروائي 154

يحملون السلاح ويقاتلون .»⁽¹⁾ .

وفي مثال آخر نقرأ التلخيص الذي يقدمه لنا (فرح) عن الايام السابقة للقائه بقريه (نيشان) » ذهبت إلى عنوان نيشان بعد أن يسّست من الهاتف والسكرتيرة الفرنسية . البناء ضخم . السيارات تركض إلى فجوة في داخله . انتظرت على الباب عدة أيام ولم أره . الباب يمنعني من الدخول ويرقني ككلب حراسة مرتاب . حقبة سفري في الفندق لاتزال مغلقة . لم افتحها . ولم أجرؤ على اخراج اشياي منها .»⁽²⁾

ونجد في رواية (ليلة المليار) الساحر (وطفان) يلخص لنا بعض أحداث الرواية المحفورة في ذاكرته » ماذا دهاني ؟ منذ ثلاثة اعوام كنت لأجد مأسد به رمقي . وها أنا اليوم انتقل من حرير إلى حرير إلى زمرد إلى ماس إلى ثروة في البنك . ومن قصر إلى قصر إلى فندق له فخامة القصور . وكل ذلك لاني ركعت لملك الجن أخيراً ، وقبلت التحول من شاعر إلى ساحر . وتحليت عن حلمي وتزوجت من امكانياتي المحدودة . ونسيت عروس الشعر ونسيت عنبرة أو توهمت ذلك ، فتزوجت عروسا من الجن . . ثم احرقوا كل شيء . . احرقوا كل ماحولي ، وكل ما احببت وكرهت ، ولم يتركوا لي خياراً اخر غير الكتب الصفراء العتيقة.»⁽³⁾

وهذا النمط من التلخيص أصبح شائعاً في الرواية العربية الحديثة بعد تخلصها من هيمنة الراوي المركزي واعتماد اغلب هذه الروايات على تقنية تعدد الرواة (وجهات النظر)، وهذا التعدد يتيح لأكثر من شخصية ان تتكلم بصوتها ، وهذا ما يحدث في روايتين من روايات غادة هما (بيروت 75) و (ليلة المليار) ، حيث يتناوب على هذه الروايات أكثر من راوٍ وحتى في (كوابيس بيروت) التي تتميز بأن غطت الرؤيا فيها احادي يستطيع المتبع لاحداثها اكتشاف بعض الاصوات التي قد تشكل حضوراً في النص » حقيقة الامر ان النص الروائي مهما كان احادياً في هيمنة غط ما من الرؤى ، فان رؤى اخرى لابد ان تتسلل اليه ، ان كان هذا التسلسل مشروعاً من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وافكارها، ام

(1) كوابيس بيروت 41

(2) بيروت 75 : 22

(3) الرواية 141

من خلال اخفاء رؤية المؤلف الفكرية التي قد تتعارض مع بعض الشخصيات قصد اذانتها وتعرية افكارها.⁽¹⁾

وهذه الانماط الثلاثة التي تم تقديمها لا تقدم هنا لاجل معرفة مدى سرعة السرد بقدر ماهي غدجة شكلية لما يكون عليه التلخيص اثناء تقديم الاحداث بصورة سريعة ومكثفة .

المبحث الثاني: الحذف

يرى أحد الدارسين أن «الرواية تهتم بالدرجة الاولى بالتسلسل والتعاقب : بالمرور المستمر للزمن»⁽²⁾ على أساس ان الرواية «تتحدى سلسلة من الاحداث»⁽³⁾ ولكن يبدو من الصعب جداً الالتزام بهذا التسلسل بحرفيته من دون القفز على بعض الاحداث واختزالها ، وهذا الاسلوب في تجاهل الكثير من اجزاء الرواية اصبح امراً شائعاً في الرواية الحديثة «إنه لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب ، بل أن نقدم أيضاً تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين . فنحن لانعيش الزمن كانه استمرار إلا في بعض الاوقات . ومن حين إلى اخر تأتي القصة على دفعات ، ولكننا بين هذه الامواج من الدفعات نقفز قفزات كبيرة على غير هدى منا ، اذ ان العادة تمنعنا من ان نغير انتباهنا إلى تلك العبارات التي تملأ أبلغ الكتب واسلسها . (وفي الغد . .) (وبعد قليل) (ولما رأيته ثانية) . ولما كانت الحياة العصرية قد ابرزت بوضوح قساوة هذا الانقطاع ، فان الكثيرين من الكتاب اصبحوا يكتبون قصصهم كتلا منفصلة متقابلة ، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات ولاسبيل إلى الانكار أن في هذه الطريقة شيئاً من التقدم»⁽⁴⁾

وتقنية الحذف أصبحت من الوسائل الشائعة في الفن القصصي يعتمد اليها الروائيون لاسقاط فترات تقصر أو تطول من احداث الحكاية ، وهدفهم في ذلك تسريع وتيرة السرد والابتعاد - ولو قليلاً - عن نسق البناء المتتابع للاحداث .

(1) التخيل السردى : عبدالله ابراهيم 134

(2) النبوية وعلم الاشارة : ترنس هوكز : ت : مجيد الماشطة 60

(3) بناء الرواية 12

(4) بحوث في الرواية الجديدة 100

والحذف تقنية سردية يتم فيها السكوت من قبل الراوي عن فترة زمنية معينة محددة أو غير محددة ، يتم القفز عليها وتجاهلها ، ويرى (جينيت) وجوب وجود إشارة على وجود الحذف أو امكانية استنتاج ذلك .⁽¹⁾

وبذلك نكون أزاء تقنية تعمل على اتساع في زمن الحكاية على حساب المحسار كبير في زمن السرد ، بحيث يقترب قليلاً من الانعدام لولا وجود بعض الاشارات الدالة عليه وبذلك نكون إزاء المعادلة التالية :

$$» \text{زس} = \text{صفر}$$

$$* \infty = \text{زر}$$

$$\text{زس} > \infty \text{ زر}$$

أي ان زمن السرد اقصر من زمن الرواية إلى اللانهاية .⁽²⁾

ويختلف الدارسون والمترجمون العرب في إيجاد تسمية موحدة لهذا المصطلح السردى حيث تقترب هذه التسميات من : الحذف⁽³⁾ والقطع⁽⁴⁾ والاسقاط⁽⁵⁾ والاضمار⁽⁶⁾ والثغرة⁽⁷⁾ . على الرغم من هذا الاختلاف في تحديد المصطلح يبقى مفهومه واحداً لدى هؤلاء الدارسين ، اذ تعد هذه التقنية لديهم وسيلة انموزجية لتسريع السرد وتقليص زمنه باسقاط فترات من زمن الحكاية . ويصنف (جان ريكاردو) الانقطاعات إلى ثلاثة نماذج :

» ما يصيب القصة المتخلية من دون السرد : فيفعل صيغ زمنية من مثل : فيما بعد

(1) نظرية السرد 127

* ∞ : تدل على اللانهاية .

(2) قضايا السرد عند نجيب محفوظ 18

(3) بنية الشكل الروائي 156 ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق 65 ، اللسانية والنقد الادبي

101 ، نظرية السرد 127

(4) بنية النص السردى 77 ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ 17 ، قضايا الرواية الحديثة 256

(5) بنية الشكل الروائي 156

(6) مدخل إلى نظرية القصة 89

(7) بناء الرواية : سيزا قاسم 64-65

أو في السنة التالية ، يتم في الحال تخطي مدد زمنية شتى تتلاشى إلى العدم فتلك هي الحالة القصوى في تسريع الحكاية .

مايصيب القصة التخيلية والسرد معاً : فالقفز من فصل إلى فصل حيثئذ فاصل زمني في القصة التخيلية ولكننا نستطيع ان نتصور ان الانقسام الذي أنشأ بياض طباعي لايتطابق مع أي توقف في الحكاية (.) وفي هذه الحالة تتراكم اذن مشكلتان : ان تبطيء الحكاية (فنحن نغير الفصول ونبقي في أثر السرد) يظهر كلما رأينا الكتابة (التي تقنعها الحكاية عادة) ، فمن جهة أخرى تبدو الكتابة في اتصالها غرضاً واضحاً للتنازع (بسبب طابع التوقف المنتظم) من قبل بناء الكتاب المعماري - (ومن ثم فهي غرض لأن يعرف بها) . وذلك تناقض ينهض الادب بعينه .⁽¹⁾

وعلى الرغم من أن (ريكاردو) لايعتعمل المصطلحات السردية الشائعة فانه هنا يرى ان القطع اما ان يكون عن طريق القفز على فترات زمنية ، أو الانتقال من فصل إلى اخر، أما البياض المطبعي فهو يعدّه توقفاً للسرد لتسريعاً له .

وفي روايات (غادة السمان) يبدو أن تقنية الحذف لا تتمتع بالاهمية التي تمتعت بها تقنية التلخيص ، حتى إنما في رواية (بيروت 75) لاترد سوى (ثلاث مرات محددة) وربما يعدو ذلك إلى سبين : الاول ان روايات غادة لاتغطي فترات زمنية طويلة ، حيث يمتد زمنها الروائي لفترة قصيرة معتمدة في ذلك على تقنية الاستدكار في بنيتها العامة ، وهذا ماجعل لتقنية التلخيص اهمية كبيرة وفائدة في البنية الروائية العامة .

والسبب الثاني الذي أدى إلى تمظهر التقنيتين معاً في النص الروائي لغادة السمان أن هذه الروايات اعتمدت في بنائها على نظامين بعيدين عن نظام التابع ، وهما نظام التوازي⁽²⁾ أو التناوب أو التداول⁽³⁾ ، الذي يعرفه تودوروف بأنه نظام "يقوم في حكاية قصتين في آن واحد وبالتناوب أي بايقاف احدهما طوراً والاخرى طوراً اخر ، ومتابعة احدهما عند

(1) قضايا الرواية الحديثة 256-257

(2) المتخيل السردى 110

(3) مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : الرشيد الغزي : الحياة الثقافية (تونس) : ع(1) : 1977 : 99

الايقاف اللاحق للآخرى»⁽¹⁾.

فرواية (بيروت 75) تقترب كثيرا من هذا النظام حتى تكاد تكون مجموعة من القصص القصيرة ، ولكن هذه المجموعة متداخلة مع بعضها في بعض الاحيان لا كما يرى أحد الدارسين » تأخذ رواية غادة السمان (بيروت 75) طابع القصص القصيرة المنفرطة التي لا يجمعها سوى وحدة المكان ومعاناة الموت والجنون في بيروت 75 . فكل حبكة من الحكبات الخمس التي تؤلف مجموع العمل لتشكل في ذاتها قصة قصيرة مكثفة ومستقلة لاتتداخل مع غيرها أو تتفاعل .»⁽²⁾

ورواية (ليلة المليار) اعتمدت الكتابة فيها هذا النظام أيضاً ، حيث يلاحق السرد اكثر من شخصية مما يسبب انقطاعات كثيرة في السرد .

وتعتمد رواية (كوايس بيروت) على نظام اخر هو النظام (المتداخل) الذي يعتمد على «تقديم الاحداث دون الاهتمام بتتابعها في الزمان»⁽³⁾.

طبعاً هذه ليست النظم الوحيدة في هذه النصوص فقد تترشح نظم اخرى اليها كالتتابع والتضمين التكراري ، ولكن هذه النظم هي الاساسية والتي اعتمدت النصوص عليها في طريقة بنائها . ظهور هذه النظم ادى إلى حصول انقطاعات في السرد الروائي نتيجة لوجود اكثر من حكاية في النص ولكن على الرغم من ذلك تبقى هذه التقنية محدودة الاستعمال في روايات غادة قياساً إلى استعمال تقنية التلخيص .

❖ أنماط الحذف

يعدّ (جيرار جينيت) اول من وضع للحذف قواعد جعلت منه تقنية زمنية لها انماطها ودلالاتها الخاصة بها . ويعتمد في دراسته لهذه التقنية على مقدار المدة التي طأها ، الحذف ، وهل هو صريح ام ضمني ، ام اقتراضي ؟ ، وهل مدته محددة ام غير محددة ؟ » وبهذا التوزيع الثلاثي لاشكال الحذف (. . .) يضع جينيت الاطار المنهجي لدراسة هذه التقنية الزمنية ممهداً

(1) مقولات السرد الأدبي : ت الحسين سحبان وفواد صفا : آفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 44

(2) الحرية في ادب المرأة 122

(3) البناء الفني لرواية الحرب في العراق 38

بذلك السبيل للاحاطة بالمظهرات المختلفة التي تتخذها والكشف عن الادوار الحكائية التي ينهض بها السرد الروائي⁽¹⁾.

أولاً : الحذف الصريح

وهو عبارة عن اسقاط فترة زمنية معينة والاشارة اليها بوضوح ويستدل عليها في النص ببساطة ، ومن دون الحاجة إلى أي جهد تأويلي ، وهذا الحذف يتكون من :

أ. المحدد

ويتم فيه تحديد الفترة الزمنية التي قفز عليها السرد بدقة كأن يذكر السارد (سنة، شهر ، يوم ، . . .) وسيعتمد البحث في تناوله لرواية عادة على امثلة توضح التدرج في استعمال هذه التقية من الحذف لمدة زمنية قليلة حتى المدد الزمنية الطويلة (سنوات كثيرة) ومن الامثلة التي توضح ذلك مانجده في رواية (ليلة المليار) " قالت ندى وهي تنظر في ساعة يدها الكارتيه السبور ! عشرون دقيقة ولم يعد"²

عن طريق هذا المشهد الحوارى استعملت الكاتبة هذا النمط من الحذف الذي يلغي فترة زمنية قصيرة (عشرون دقيقة) من زمن الحكاية لتدفع بالسرد إلى الامام عن طريق القفز على فترة زمنية مئة ، قضتها (ندى) وهي تنتظر زوجها (وديع) ، فلم يكن هناك في فترة الانتظار ما يستحق ان يروى ، وهذا المثال يبين الحد الأدنى في روايات عادة للفترة الزمنية المحذوفة والمحددة بدقة مما سهل على القارئ معرفة موضع وفترة الحذف .

والمثال الثاني من الرواية ذاتها ، إذ يتم حذف فترة قصيرة أيضاً "بعد ساعة ونصف ، غادرت كفى غرفة النوم الفاخرة في الفندق وقد زادت نارها اضطراباً"⁽³⁾ . نواجه هنا حذفاً محدداً أيضاً ، حاولت الكاتبة من خلاله تجاوز فترة زمنية حددتها بـ (ساعة ونصف) مما ادى بوتيرة السرد إلى الاسراع .

وتماشياً مع الترتيب الذي التزمه البحث سنورد مثلاً آخر ، يلغي فترة زمنية

(1) بنية الشكل الروائي 159

(2) الرواية 272

(3) الرواية 213

قدرها (نهار واحد) «كنت كلما للممت بقايا قوي ، أعود الى منطقة بيتي محاولاً اختراق الحصار . . . والمسلحون ، يطروذني ، ويتركون سواي يمر بالسيارات المدججة بالاسلحة . . . وممر نهار ، وبعد الظهر هدأوا فانسحبوا ، وبدأت الوجوه تمتد من النوافذ» (1).

في هذا المقطع السردى يستحضر الساحر (وطفان) احداث بيروت وتدمير بيهم ومصرع افراد أسرته جميعاً وعندما حاول تجاهل بعض الاحداث استعمل تقنية الحذف المحددة بـ (ومر نهار) ليعجل من ايقاع السرد ، ويتفرغ لرواية الاحداث المهمة من مقتل اولاد اشقائه وشقيقته (ودعة) ودمار دارهم بما فيها من كتب السحر التي احتفظ بها فيما بعد .

والمثال الآخر يمثل فترة زمنية أطول نسبياً من سابقاتها أطالها الحذف وهذا ما نجده في رواية (كوابيس بيروت) «بعد انقضاء ستة أشهر على نوم الحاكم ، وازدياد النقرة عليه لم يعد نانو يجرو على الخروج من بيته . . . وصار يخاف على حياته ، فالشبه الكبير بينه وبين الحاكم. وهو الذي كان مدعاة لسعادته وحظه فيما مضى ، صار اليوم قديداً جديداً لبقاءه... لو نحه احد في الشارع لسارع إلى قتله ، متوهماً أنه الحاكم الغافل عن بؤس المملكة . . . لن يتركوا له مجالاً للتوضيح أو التفسير . سوف يقتلونه فوراً وينتهي الامر» (2).

في هذه الحكاية المضمنة من حكايات الكوابيس وهي حكاية الممثل (نانو) الذي يشبه الحاكم وجلب له ذلك السعد اول الامر ولكن بعد أن عرت الحرب الاهلية كل شيء أصبح هذا الوجه هو الشؤم بحد ذاته وعندما ارادت الكاتبة ان تقفز على فترة طويلة نسبياً من نوع الحاكم ، آثرت أن لاتسرد احداثها ، واستعملت لذلك تقنية الحذف المحدد .

وفي نموذج آخر نجد حذفاً لفترة طويلة جداً - بحيث يمثل هذا المثال - الحد الاعلى لهذا النمط من الحذف ، ونقرأ فيه حذفاً لـ (ثلاثين عاماً) من حياة (ابي مصطفى الصياد) «ثلاثون عاماً وهو يزداد تقزماً» (3) . فأبو مصطفى بقي طوال هذه الفترة يبحث عن المصباح السحري الذي يحقق له آماله عن طريق الجني الذي يسكنه ، ولم يكن يعلم ان الجني يسكن في

(1) م . ن 145

(2) الرواية 113

(3) بيروت 75 : 25

داخله، ولكن يحتاج إلى من يستخرجه ، وهكذا نرى كيف تم القفز على هذه الفترة الطويلة بعبارة صغيرة جداً وبذلك ظهر التعارض الواضح بين زمن الحكاية الذي تمدد واتسع ، وزمن السرد الذي تقلص حتى اقترب من التلاشي .

ب. غير المحدد

ونكون هنا إزاء حذف صريح أيضاً ، ولكن مدته الزمنية غير محددة كما لاحظنا في الحذف المحدد . وهذا النمط هو السائد في روايات عادة السمان ، ويمكن استنتاج مدته الزمنية أحياناً من خلال سياق النص بصورة تقريبية ، بخاصة عند ذكر وحدات زمنية من قبيل (عام - يوم - ساعة) نجد ذلك في رواية (بيروت 75) ” اغمض عيني وأبكي سرّاً داخل علبتي) ساعات انقضت ؟ لأدري ! . . . نيشان يقول لي : أحبت اطلاعك على العمل من الداخل كي تعرف مايدور حين تقف امام الكاميرا - للمرة الاولى - قريباً.“⁽¹⁾

ان المدة الزمنية المحذوفة غير محددة (ساعات انقضت) هي تعبر عن الفترة الزمنية التي كان (فرح) خلالها يراقب مجموعة من الممثلين والممثلات في اثناء عملية التصوير . ومن الامثلة الاخرى هذا المقطع السردى ” لم أكد أخطو خطوة واحدة حتى عاد وانهمر الرصاص . وعدت إلى موقعي من العمود . . . بعد دقائق احسستها عمراً عاودت الكرة “⁽²⁾ نلاحظ في هذا المقطع السردى حذفاً غير محدد حاولت من خلاله (الراوية) ان تتجاوز فترة زمنية قليلة من انتظارها للمصفحة التي تحاول الهرب بها ، ففي هذا المثال نستطيع ان نميز ان هذا الحذف فيه اشارة مضمونية (احسستها عمراً) ، لتعبر عن ثقل وطأة الزمن التي كانت الراوية تعاني منها وهي تنتظر ان يهدأ القصف لتعود إلى البيت بعد محاولة الهروب الفاشلة .

في مثال اخر لهذا النمط ” هكذا ارغمني واخوتي على ارتداء هذا القميص باستمرار ، فارتديته . ومنع عني الاخبار فشعرت بأنني ارتدي قميصاً اخر تحت جلدي كهذا

(1) م . ن 102

(2) كوايس بيروت 104

القميص . . . ومرت الايام ، وانا أعتقد أنني (فوق) الطرفين المتنازعين ، وان الحرب لا بد ان تتوقف ليعود كل شيء كما كان . . . وبعدها اخلع القميص الحديدي المضاد للرصاص ، واعود كما كنت ⁽¹⁾ . في هذا المقطع السردى يتبين من خلال سياق النص ان الحذف كان فترة طويلة من الحكاية . وان هذه الفترة المقصودة هي فترة اندلاع الحرب الاهلية التي حاولت صاحبة الحكاية ان تتجاهلها عن طريق ارتداء القميص الواقى من الرصاص ، ولكنها في النهاية وجدت نفسها في وسط هذه الحرب ، بل واحدى ضحاياها .

وفي مثال آخر نجد ان الحذف طال فترة زمنية طويلة وهي غير محددة ⁽²⁾ في اليوم الاول لرحيله افتتح الحقيبة الرمادية وعلق اشيائها في خزانة الفندق ، وترك السوداء مغلقة ، وقال لنفسه : سأعود قريباً إلى وطني ، فلماذا افتحها واغرق في الفوضى ؟ . . . وممرت الاعوام ، وهو لا يمس الحقيبة السوداء ولا يفتحها ، بل ينتقل بها من مكان إلى آخر ⁽³⁾ .

المدة المحذوفة غير محددة في هذا المقطع السردى ، ولكن من تتبع احداث الرواية نستطيع ان نقدر هذه الفترة بأنها فترة الحرب الاهلية التي أعقبت عام (1975) وهو تاريخ سفر (بسام) إلى اوربا حتى عام (1982) تاريخ سرد هذه الحوادث ، وبذلك يمكن تحديد هذه الاعوام ولو بصورة تقريبية بأنها واقعة ضمن هذا التاريخ .

وهناك نماذج من الحذف غير المحدد يصعب تماماً تقدير الفترة الزمنية المحذوفة إلا أن الكتابة تعتمد طمس أي اشارة زمنية قد تعين في تخمين مدة الحذف .

ومن أمثلة هذا النمط ما نجده في رواية (بيروت 75) حيث يقضى (فرح) مدة من الوقت وهو يدور في شوارع بيروت ⁽⁴⁾ لا يدري كم من الزمن انقضى وهو تائه في شارع الحمراء والازقة المتفرعة عنه ⁽⁵⁾ .

وتعتمد الكتابة إلى عدم ذكر أي وحدة زمنية تدل على الفترة المحذوفة لتبين الضغط الذي بدأ (فرح) يعانيه في مدينة بيروت ، بخاصة وانه رأى في فترة قصيرة متناقضات لاحد لها

(1) الرواية 314

(2) ليلة المليار 299

(3) الرواية 22

تركت اثرا واضحا في نفسه تجاه هذه المدينة الجديدة التي كان يشعر إزاءها بالخوف والقلق، وهو ابن القرية الصغيرة (دوما)، ولم يعتد حياة المدن الكبيرة ويبدو ان هناك اسبابا لدى الشخصية لتشعر بذلك وهي تدخل مدينة جديدة⁽¹⁾ فالمدينة هي من السعة بحيث يعجز المرء عن الامساك بها وتصورها كما انها تتغير وتتسع دائما. بحيث تكون مفارقة جديدة في تاريخ الانسان انما شيء ضخم حي⁽¹⁾.

والمقطع السردى الثاني الذي يماثل ماجاء في المثال السابق مانجده في رواية (كوابيس بيروت) «لأدري كم من الزمن قد انقضى وانا جامدة امام غرفتي التي مر بها الصاروخ»⁽²⁾. يبدو في هذا المثال ان الخوف والهلع الذي سببه مرور الصاروخ ومن ثم اصابته لبيت الراوية وكأنه أضاع الزمن فلم تعد تحس به، فهذه الفترة المحذوفة هي بالطبع قصيرة، لأن لحظة انفجار الصاروخ لا تستلزم وقتاً طويلاً.

ان الحذف غير المحدد كانت له أهمية في تسريع السرد والقفز على الزمن، وهو إلى جانب الحذف المحدد يشكل غطي الحذف المعلن الذي استخدمته الكاتبة في روايتها الثلاث.

ثانياً : الحذف الضمني

بما أن البحث حدد فيما سبق ان الزمن السردى الذي يتمظهر في النص الروائى يختلف عن الحقيقي للاحداث، ويشمل هذا الاختلاف قضايا الترتيب، ومطابقة الزمن السردى للزمن الحكائى خاصة اذا علمنا ان « زمن السرد هو غير زمن الاحداث الحقيقية فهو اولاً زمن جمالى (.) وهو ثانياً زمن عاطفى وجدائى »⁽³⁾.

والزمن الجمالى هو الذي يتوخاه الروائى ويتقصده في عمله الادبى، والحذف الضمنى من أهم التقنيات التي يستخدمها الروائى لخلق الزمن السردى الخاص بعمله، ومن خلالها (تقنية الحذف) يتم الانتقال من فترة إلى فترة من دون الاشارة إلى ذلك، وعلى

(1) نظرية الرواية (علاقة التعبير بالواقع): مورس شرودر، جون هوليرن، جورج هنري رالي: ت: محسن حاسم

الموسوي 125

(2) الرواية 167

(3) دليل الدراسات الاسلوبية: جوزيف ميشال شرم 18

القارئ ان يتحسس ذلك بنفسه ولا يمكن لاية رواية ان تخلو من هذا النمط المهم من انماط الحذف «يمكن القول ، بصورة عامة ، بأن أية رواية لا يمكنها الاستغناء عن الحذف الضمني ولا عن توظيفه في النص على نحو من الانحاء ، فهو دون سواه الذي سيتيح للكاتب تجاوز فائض الوقت في السرد ويسهل عليه ترتيب عناصر القصة في استقلال عن الخطبة الزمنية المهيمنة على السرد . . . واذا كان هذا النمط من الحذف محفوفاً بالغموض وعصياً على الاستخراج في معظم الاحوال ، فان ذلك ناجم بكل تأكيد عن كوننا لانستطيع تحديده بدقة لغيب اية اشارة صريحة إلى موضوعه أو مدته»⁽¹⁾

والحذف الضمني يستطيع القارئ من خلال تتبعه لاحداث العمل الروائي ان يحدده ويتعرف على مواضعه مع وجود الانقطاعات والثغرات ، ولكن هذه العملية ليست بالامر الهين.

وفي روايتها الثلاث تلجأ عادة السمان إلى استعمال هذا النمط من الحذف أكثر من لجوئها إلى النمط الصريح وعلى الرغم من صعوبة تحديد امثلة واضحة لهذا النمط حيث سيتحول عند ذلك إلى الحذف الصريح يمكن تلمس ذلك في رواية (بيروت 75) ، وبعد وصول (ياسمينه) إلى بيروت وبعد الانتهاء من سرد أحداث الرحلة من دمشق يفاجأ القارئ بهذه الشخصية وهي على يمت (نمر السكيني) عارية من دون ان يخوض السرد في كيفية لقاء (ياسمينه) مع (نمر) وعن الفترة التي قضتها في بيروت قبل التعرف عليه ، فيبدو واضحاً هنا الحذف الضمني⁽²⁾.

والشيء ذاته ينسحب على شخصية (فرح) في الرواية نفسها ، حيث نواجه بفرح في شارع الحمراء نزيل في أحد الفنادق دون ان يتوقف السرد عند الاحداث السابقة لذلك⁽³⁾.

وفي رواية (ليلة المليار) يمكن تلمس هذا النمط من الحذف من خلال الانتقال بين

(1) بنية الشكل الروائي 163

(2) الرواية 12-13

(3) الرواية 12-17

أكثر من شخصية ، حيث يتناوب على السرد أكثر من راوٍ ، فهناك (خليل - كفى - نسيم - أمير - وطفان - صقر - نديم - دنيا - رغيد - بسام) ، فضلاً عن الراوي غير المشارك في أحداث الرواية ، فهذا التعدد في الرواة مكن الكاتبة من الانتقال عبر الزمن من خلال انتقال السرد من راوٍ إلى آخر ، ويظهر ذلك واضحاً في الانقطاعات والتغرات التي يمكن ان يتلمسها القارئ عند الانتقال من حدث إلى آخر ، مما أعطى لهذه الرواية ميزة مهمة وهي طغيان الحذف الضمني على هذه الرواية .

وفي رواية (كوايس بيروت) التي تعتمد في سردها على راوٍ مركزي في عرض أحداث الرواية ، نجد أيضاً حذفاً ضمناً كسكوت (الرواية) عن فترات معينة من زمن الحصار المفروض عليها ، وغيرها من الامثلة . ومع ذلك تبقى هناك صعوبة في تحديد الحذف الضمني وتبقى هذه التقنية من أهم التقنيات الزمنية في اختزال الزمن السردى وتسريع وتيرته .

ثالثاً : الحذف الافتراضي

يشابه هذا النمط الحذف الحذف الضمني إلى حد بعيد ، من حيث صعوبة تحديده للتعرف إلى موضعه ، وتبقى الانقطاعات والتغرات التي يخلفها السرد وراءه من أهم القرائن التي تدل عليه .

والحذف الافتراضي يستطيع القارئ التعرف عليه من خلال وجود البياضات أو العلامات الطباعية ، وقد لاحظنا فيما سبق ان (جان ريكاردو) عد البياضات توقفاً للسرد لتسريعاً له .

وفي الحقيقة فان البياضات التي تأتي في نهاية الفصول لا تمثل دائماً توقفاً للسرد ، وخاصة في الرواية الحديثة حيث ينتهي الفصل في بعض الاحيان عند نقطة معينة ، ففي الفصل الذي يليه لا يبدأ السرد من حيث انتهى بل يفاجيء القارئ لاحداث كثيرة قد سكت عنها السرد وبذلك لا تمثل هذه البياضات توقفاً للسرد دائماً ، بل تشكل في احيان كثيرة قفراً على الزمن وتسريعاً للسرد .

والى هذا يذهب احد الدارسين "يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان ، وقد يفصل بين اللقطات باشارة دالة على الانقطاع الحدتي والزمني كان

توضع في بياض فاصل نجمات ثلاث كالتالي (* * *) على ان البياض يمكن ان يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن اشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الاسطر ، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر . وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى ، وقد يكون هذا الانتقال دالاً على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضاً من تغييرات مكانية على مستوى القصة ذاتها .⁽¹⁾

وإذا ماعدنا إلى روايات عادة فإننا نجد ان البياضات والعلامات الطباعية تدل في أغلب الاحيان على وجود قطع في مسار السرد وسكوت من قبل الراوي عن الاحداث . وفي بعض الاحيان تستعمل عادة تقنية النقاط المتتابعة لتدل على وجود سكوت عن احداث معينة كما حدث في رواية (كوابيس بيروت) عندما جعلت الكاتبة كابوساً كاملاً عبارة عن نقاط متتابعة ، حيث يبدأ الكابوس بكلمة (أعوي) وينتهي بالكلمة ذاتها بعد مجموعة من النقاط . ان هذه النقاط المتتالية في هذا الكابوس لا تمثل توقفاً للسرد بقدر ما يعبر عن تجاهل الراوية لبعض الاحداث التي لم تشأ ان تسردها وعبرت عنها بمفردة (عواء) . وعلى الرغم من ذلك تبقى هناك صعوبة حقيقة في التعرف على هذا النمط ولكن القاريء يستطيع ان يتلمس وجود الانقطاعات الزمنية والحدثية .

(1) بنية النص السردي 58 ، وينظر : بنية الشكل الروائي 164

الفصل الثالث

موقفات السرد



موقفات السرد

• مدخل

تناول البحث في الفصل السابق تقنيتين من التقنيات الأربع التي تتوزع حركة السرد وتعمل على تسريعه أو تعطيله فضلاً عن العلاقة بين الزمن الحكائي والزمن السردى من حيث الأتساع والتمدد أولاً والأنعدام والتلاشي ثانياً . حيث بين البحث دور كل من تقنيتي (التلخيص والحذف) في تعجيل حركة السرد وتقليص زمنه على حساب زمن الحكاية ، اذ تقلص الزمن السردى الى بضع حمل أو كلمات من خلال تقنية التلخيص باغماطها المختلفة واضمحل وتلاشى من خلال تقنية الحذف .

هذا الفصل سيكون مخصصاً للتقنيات المتبقية وهما تقنية المشهد الذي يكون في أغلب الأحيان حوارياً ويتم من خلاله تطابق الى حد ما بين الزمن السردى والقصصى عن طريق "ادماج الواقع الخيالي في المقولة القصصية"⁽¹⁾ وهذا الأقتراب من التطابق والتساوي يؤدي الى تبطئة السرد وتعطيل حركته في بعض الأحيان .

والتقنية الثانية هي الوقفة الوصفية التي يتم عن طريقها إيقاف عجلة السرد تماماً حتى يفرغ الوصف ، والسرد والوصف متداخلان الى حد بعيد في النص الروائي الحديث حتى يصعب الفصل بينهما اذ أن لا يوجد سرد خالص تماماً من الوصف .⁽²⁾ وفي هذا الفصل سنتناول في البحث الأول تقنية المشهد الحوارى بنمطيه الخارجى (المباشر) والداخلى (المونولوج) .

أما المبحث الثانى فسيخصص للوقفة الوصفية التي سيتناولها البحث من خلال ثلاثة محاور رئيسة هي : وصف المكان ، وصف الشخصيات ، وصف الأشياء معتمدين في ذلك على نصوص روايات غادة السمان وبيان مدى توظيفها لهاتين التقنيتين ومدى الاستفادة منهما

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي 424 .

(2) عالم القصة في سرد طه حسين : احمد السماوي 68 - 69 .

في بناء نصوصها الروائية فضلاً عن الكشف عن الدور الذي يؤديه كل من الحوار والوصف في البناء الزمني لهذه الروايات .

المبحث الأول : المشهد الحواري

هناك فرق واضح بين المشهد والتلخيص فالأول يعرض لنا الأحداث كما وقعت من دون تدخل الراوي أما التلخيص فهو يحتاج الى راو يقدمه ، ان هذا التمييز هو الفرق الأساسي بين الرواية والدراما .

وقد دعا هنري جيمس الى عدم الاعتماد على تلخيص الأحداث فقط (سردها) وانما الاعتماد أيضاً على مسرحيتها ⁽¹⁾.

ويجذو ناقد انكليزي آخر حذو جيمس فيؤكد على أهمية المشاهد في العمل الروائي وبخاصة المشاهد التي تعتمد على مسرحية الأحداث وتقديمها ضمن اطار درامي « ليس هناك شك في أن المشهد يحتل مكانة محترمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعداداً لأثارة الاهتمام والتساؤل »⁽²⁾ وبذلك نكون ازاء تقنية تقدم لنا الأحداث كما وقعت من دون تغيير واضح في الكلام الذي نطق به الشخصية الروائية لذلك قيل في المشهد أنه « عبارة عن فعل محدد - حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين ، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه اي تغيير في المكان ، أو أي قطع في استمرارية الزمن . ان المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات حادثة عرضية ، منفردة ، أو مشهد منفرد حيوي ومباشر . المشهد هو العنصر الدرامي أو المسرحي في الرواية وفعل حاضر مستمر بالقدر الذي يستغرقه المشهد »⁽³⁾.

وتكاد تتفق أغلب الدراسات السردية على أن الحوار بنمطيه الداخلي والخارجي هو الذي يحدث التطابق النسبي بين الزمن الحكائي والزمن السردى مما يؤدي بالتالي الى تبطئة وتيرة السرد . فيذهب (ميشال بوتور) الى أن الحوار هو الذي يحدث التلاقي والتطابق بين

(1) نقلاً عن عالم الرواية 54 .

(2) صنعة الرواية 74 .

(3) بناء المشهد الروائي : ليون سريميليان : ت فاضل ثامر : الثقافة الأجنبية (بعداد) ع (3) 1987 - 78 .

مدة القراءة ومدة الحدث .⁽¹⁾ ويبدو أن بوتور يؤكد أن الحوار يجري تحت سمع القارئ وبصره مما يوهم بحدوث هذا التطابق .

أما (جان ريكاردو) فإن الحوار لديه هو وحده من يعمل على أحداث المساواة بين المقطع السردى والمقطع التخيلي .⁽²⁾ ويرى (تودوروف) أن الأسلوب المباشر هو من يحقق حالة من المساواة والتوافق بين الزمنين (زمن الحكاية وزمن السرد)⁽³⁾ .

والمشهد لدى (جيرار جينيت) يكون في أغلب الأحيان حوارياً وعن طريقه يتساوى زمن المقطع السردى مع الزمن القصصى .⁽⁴⁾ ويرى أحد الدارسين أن المشهد يقصد به » المقطع الحوارى الذى يأتي في كثير من الروايات في تضاعف السرد . ان المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التى يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»⁽⁵⁾، بذلك » تتحقق أعلى درجات هذا الأيهام [الأيهام بتطابق زمن الحكاية مع زمن السرد] في المشهد السردى الحوارى الذى يضع أمام المتلقى الأطار الاجتماعى والبيئى والأخلاقي والطبقى ، والجغرافى أى الأطار الزمنى للشخصية التى تعرض بأفعالها وحرركاتها الحكاية مما يوهم بالتطابق بين مشهديتها فى الرواية ومشهديتها فى الحياة »⁽⁶⁾ . ان هذه المساواة بين الجزء السردى والقصصى ليست دقيقة تماماً فهي نسبية الى حد ما ، وفي الحوار يكون دور الراوى ضعيفاً جداً قياساً الى دوره فى بقية عناصر البناء الروائى وبالمقابل يبرز دور القارئ الذى يتكون لديه »احساس بالمشاركة الحادة فى الفعل ، اذ أنه يسمعه عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه ، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التى يستغرقها

(1) بحوث فى الرواية الجديدة 102 .

(2) قضايا الرواية الحديثة 253 .

(3) الشعرية 49 .

(4) نقلاً عن : تحليل الخطاب الروائى 78 .

(5) بنية النص السردى 78 .

(6) نقلاً عن الأدب القصصى عند غام الدباغ : وجدان توفيق الخشاب : رسالة ماجستير : جامعة الموصل : كلية التربية

: 1998 - 26 .

صوت الروائي في قوله «⁽¹⁾». وللحوار فوائد كثيرة في بناء الرواية العام فهو يساعد على تصوير الشخصية وتطوير الأحداث ويوضح جانباً من الصراع ويستخدمه الكاتب جنباً إلى جنب مع السرد القصصي بل يكاد يكون جزءاً منه متمماً لا دخيلاً عليه»⁽²⁾. عن طريق الحوار يتعرف القارئ على شخصيات الرواية وعلى مدى وعيها لذلك جاء التأكيد على عدم اثقاله (الحوار) بتدخلات الراوي وآراء ومواقف الكاتب وأطوار الشخصيات حرية الكلام من دون التدخل المباشر ومنحها بحسب تعبير باختين «الحرية النسبية»⁽³⁾.

لذلك جاءت أهمية الحوار عنصراً له دوره في العمل الروائي «اذ يستدل على وعي الشخصية وتفردا ويساهم في تطوير الأحداث فضلاً عن دوره في المساعدة على بعث الحرارة والحيوية في المواقف المتميزة ، بشكل يحقق معه تصوراً متكاملًا لظواهر الواقع ، تصوراً يعتمد على التنوع في الرؤية والشمول في آفاق التفكير»⁽⁴⁾.

لذلك ستكون دراسة تقنية المشهد الحواري في روايات عادة منصبة بالدرجة الأساس على دوره عنصراً بنائياً وأهميته في تحقيق المساواة بين الأجزاء السردية والأجزاء القصصية في العمل الروائي سواءً كان حواراً مباشراً أم غير مباشر .

أولاً : الحوار الخارجي (المباشر)

هو النمط الذي كان سائداً ومستعملاً من قبل الروائيين ، حتى تم ارتياد مجالات (تيار الوعي) وظهور الحوار الداخلي . ويعتمد على الكلام المتبادل بين الشخصيات ، ويمكن تعريف هذا النمط من الحوار . بأنه الحوار «الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة ، وأطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة ، وذلك أن التناوب هو السمة الأجرائية الظاهرة عليه . ويمكن عد هذا الحوار مرحلة لاحقة منطورة في مسيرة الحوار حصلت بعد أن أصبح دور

(1) نقلاً عن : بناء الرواية : سيزا قاسم 65 .

(2) الحوار في القصة والمسرحية والأذاعة والتلفزيون : طه عبدالفتاح مقلد 118 .

(3) قضايا الفن الأدبي عند ديستوفسكي 20 .

(4) لغة الحوار ودلالته في الرواية العراقية : باقر حواد محمد : الطليعة الأدبية (بغداد) : ع(2) 1980 : 34

الراوي يتقلص شيئاً فشيئاً في القصة وأخذ الحوار يتبوأ المكانة التي كان يحتله السرد في الإنتاج القديم⁽¹⁾. ووظائف الحوار ليست ثابتة بل هي متحولة ومتغيرة وتختلف من عصر الى آخر فالحوار "كلام ذو حساسية مفرطة ، دائم التحول والتغير والأختلاف طالما يقع تحت ضغط موجّهات مختلفة ، ربما يكون أشدها تأثيراً التقاليد الفنية المهيمنة في سياق العصر الذي كتب فيه"⁽²⁾.

وفي روايات عادة السمان سنطلع على الدور الذي يضطلع به الحوار في الكشف عن الشخصيات ودفع الأحداث الى الأمام ، في رواية (بيروت 75) لاتولي الكاتبة الحوار المباشر العناية التي تخصصها بالحوارات الداخلية لذلك يجد القارئ نفسه أمام مشاهد حوارية مباشرة محدودة - واحد وعشرون مقطعاً حوارياً - وأول هذه المشاهد الحوارية في الرواية ، الحوار الذي يدور بين عمر السكيني وباسمينه "تسمع دويّاً رهيباً لأنفجار عنيف ... يهتز الزورق بأكمله وتعود دفعة من الأعماق الى الواقع ... وقبل أن تسأل ماذا حدث يدوي انفجار آ خر ويحيل اليها أن بيروت عند الأفق ترتجف كأنما ضربها زلزال ... ماذا حدث ؟ يقول عمر بصوت لا مبال : لا شيء .. انها الطائرات الاسرائيلية تحترق جدار الصوت كعادتها . يدوي انفجار ثالث ... تلملم نفسها عنه والسلفحة تختبيء بأكملها داخل صدفتها . يقول عمر متضايقاً: قلت لك لا شيء . طائرات اسرائيلية فقط . قربي هُناك ... - ولكن هذا رهيب .

- انه روتين اعتدنا عليه . انهم لا يفعلون شيئاً ولا يؤذوننا . يريدون ارهاق الفدائيين فقط"⁽³⁾.

في هذا المشهد الحواري لا نلاحظ وجود حوار خالص بل يتخلله الوصف والسرد و اشارات الراوي فدلالة هذا الحوار الذي فرضه الموقف على المتحاورين واضحة من خلال

(1) الحوار في القصة العراقية القصيرة : فاتح عبدالسلام : رسالة دكتوراه : جامعة الموصل : كلية الآداب : 1995 : 106-107 .

(2) الحوار في الخطاب المسرحي : محمود عبد الوهاب : الموقف الثقافي : (بغداد) : ع (10) : 1997 : 48

(3) الرواية 15-16 .

(١) - هل معك نقود ؟

...

- هل تستطيع أن تدفعه لي أتعالي اذا عاجلتك ؟ ...

...

- اذا كنت لا تملك نقوداً تركتك تعرف حتى الموت "معك قرش بتسوى قرش".

...

- وأخرج من جيبه ورقة نقدية كبيرة فقاً بما عيني^(١).

هذا المشهد جاء في أحد الكوايس التي قدمتها الكاتبة في خاتمة الرواية ويبدو أنها تعمدت تقديمه بهذه الطريقة لأضفاء نوع من الواقعية عليه وعلى الرغم من أن فرح لا يبرد على الطبيب الذي يحاوره لأحاسسه بالدهشة من هذا العالم الغريب من حوله ، لقد استطاعت الكاتبة أن ترسم عالماً متكاملأ متوحشاً مقبلاً على كارثة لا يدركها⁽²⁾ . وقد يبدو هذا المشهد الحواري وكأنه غريب عن النص أو من افتعال الكاتبة حاولت أن تحشره لثبث فكرة تقصدها ولكن المتبع لأحداث هذه الرواية بالذات يرى مدى توافق هذا الحوار مع ما شاهده فرح في مدينة بيروت من تناقضات مما جعله في خاتمة الرواية يقتلع لافتة مستشفى المجانين ليضعها في محل اللافتة التي تحمل أسم مدينة بيروت .

ومن المشاهد الحوارية التي تفتن بالشخصية ويكون لها دور في إبراز رؤيتها الخاصة والكشف عن افكارها ما يأتي :

»- ألو ... سوسو .

- أهلاً ... كوكو .

- ما الأخبار ؟

- لا شيء ... مجرد كوارث وقرف ... تصوري البارحة تركني الطباخ المصري

(1) الرواية 103 - 104 .

(2) بيروت 75 : بيروت الحلم والموت والجنون : إيمان القاضي : الموقف الأدبي (دمشق) : ع (215-216) :

1989 : 90 .

والـ (قام دي شامبير) والمربية الفرنسية سترك الأولاد لترجع الى بلادها ...

- يا للهول . . . وماذا ستفعلين يا سوسو ؟

- سنسافر معها !

- معك الحق كله . . . لم نعد نستطيع العيش في هذا البلد . . . تصوري البارحة

ذهبنا الى (الوايت واو) للسهر وكنت أرتدي (الروب لونغ) والفرو الفيزون

الجديد ومع ذلك أصر صاحب المطعم على أن ننهي عشاءنا قبل الساعة 12 لأنه

خائف . . . تصوري يا كوكو رجعنا للبيت الساعة 12.30 ولم نجد أي مكان

آخر للسهر . . .

- انما حياة كلاب فعلاً . . . يجب أن نهاجر . . .

- على ذكر الكلاب سنحمل معنا القطة ماري أنطوانيت ، أما القط عترة فقد هرب

. . . كما قلت لك سرافق جميعاً المربية الفرنسية الى باريس . . . الفلوس حولناها

. . . ماذا يربطنا بهذا البلد . . . وبكل أولئك المتوحشين والأغراب (السوفاج) .

- يقولون أن هناك جوعاً في البلد . . .

- عيب هذا الكذب . . . لم يتقطع (السومون فوميه) يوماً واحداً عن البلد . . . أين

الجوع؟ كلبي وحده يأكل كل يوم كيلو من اللحم

- زوجي يقول انما مؤامرة صهيونية شيوعية عالية وأن الدنيا لولا ذلك بألف خير . .

- طبعاً زوجك يفهم في كل شيء . . . سأليني أنا عنه ! . . . (1)

تستعمل الكاتبة هذا المقطع الحواري لتوضح أفكار طبقة معينة في المجتمع اللبناني

تعدّها المسؤولة عن اندلاع الحرب الأهلية فتدينها بصورة أجواء الترف والشراء والبذخ في

بيروت المتناقضات والمفارقات مستعملة لتأكيد ذلك الكثير من المفردات الخاصة بهذه الطبقة ،

ونلاحظ وجود حوار موجز يلخص لأحداث سهرة تقدم لنا الشخصية بعض المعلومات عنها

(1) كوابيس بيروت 66 - 67 .

في أثناء المقطع الحواري وينتج عن هذا الحوار الموجز اتساعاً في زمن الحكاية على حساب زمن السرد ولكن نتيجة لطول الحوار النسبي يتسع زمن السرد أيضاً ويمتد على حساب الحكاية مما يؤدي الى إعادة التوازن بين محوري الرواية (القصة والسرد)

وفي رواية (كوابيس بيروت) اذ الراوية محاصرة في دارها ومن المستحيل أن تقابل شخصاً لتقيم معه حواراً يبرز هنا دور جهاز الهاتف على انه وسيلة انموذجية لأقامة الحوارات بينها وبين شخصيات العالم الخارجي ويبدو هذا الجهاز اجراءً مناسباً تعتمد عليه الكاتبة في اقامة الحوارات وقد عرضنا انموذجاً لهذا النمط من الحوارات وفيما يأتي شاهداً آخرًا يختلف من حيث وظيفته ودلالته عن الشاهد السابق .

(١) «الو اسمع يا أخي ... لن نتخلى عن مطالبنا لمجرد أن الشيوعيين يتبنونها ، ويناضلون لأجل تحقيقها . هناك جوع حقيقي في البلد ... هنالك بطالة وبؤس وممرارة . العدالة الاجتماعية يجب أن تتحقق والا فلا مفر من سقوط المقصلة عاجلاً أو آجلاً ...

- أنا معك ... لكن ما يدور هو مجرد قتال مجنون ... وما كل قتال ثورة .
- أحياناً تبدأ الأمور هكذا ... يذهب جيل من الضحايا كي تبلور ثورة واحدة ...
لو يفهم الحكام ذلك لوفروا علينا وعلى أنفسهم هذا القربان الباهظ ...
- ولكن ما يحدث الآن مجرد كوابيس ...
- ربما ... ولكن كوابيس الجياع ليست أضغاث أحلام ... انها انفجارات هوجاء لقضية عادلة .

- بين جنون الدم صرخة الحق خيط رفيع وقد ضيعته الأطراف كلها ...
- ربما مرحلياً ...
- المطلوب من المتقاتلين مراجعة ذاتية كي يتوقف شلال الدم عن الأفهمار عبثاً ...
ليس الموت هو المرعب اذا كنا نموت من أجل بناء حياة أفضل لأطفالنا ...
المرعب هو أن نموت عبثاً ودونما معنى (١)

نلاحظ في هذا المشهد الحوارى أنه لايرقى الى الحوار الروائى فهو أشبه ما يكون بكلام
تقريرى بعيد كل البعد عن أية عناصر فنية ، فبدلاً أن نجد حواراً يكشف عن شخصيات
ومواقفها ورؤاها الخاصة ويساعد في بناء أحداث الرواية نجد مجرد آراء حاولت الكاتبة
اقحامها في النص فهي خاصة بها وجعلت من الشخصيات مجرد بوق ينطق بأفكارها وهذا
عيب فني وخلل واضح يثقل كاهل النص الروائى ويصيبه بنوع من الرتابة وعلى المستوى
البنائى فإن الحوار قدم ما هو مطلوب منه حيث وافق بين زمن الحكاية والسرد.

من أمثلة هذا النمط من الحوارات ، الحوار الذى يدور بين المفكر أمير النيلى و ليلى
السيك وهو حوار طويل يشغل عدة صفحات سنورد مقطعاً منه .

- لماذا ؟ لماذا فقدت اليقين ؟

- لأن الذين يتشدقون به لا يمارسونه وانما يعولون على حلقى أمثالى لممارسته والموت
لأجله فقيرة أو شهيدة ... أما هم فيعيشون كما يعيش رغيد ويقتلون كما يقتل ،
وقد حاولوا قتلك ... انهم يجملون وحشيتهم بالمثل ، ويفلسفون شهيتهم
اللامتناهية للأفتراس السادى العريدى ... لقد قرفت من استعمالهم لنا ...

- ولكن ...

- تعرف أن هذا صحيح ... تعرف أن معظم النقود التى ترصد للجماهير تذهب الى
جيوب أفراد من الزعماء يثرون الثروات كما يفعل رغيد ... وبدلاً من فضحهم
تسترون عليهم بحجة الروح المعنوية والضرورات التكتيكية للمعركة واللعبة
الاستراتيجية وغيرها من التعابير المخترعة لتغطية عورة عاركم .

- لا تستطيعين كراهية فلسطين مجرد أن وغداً ما استغل الشعار ليصير ثرياً ...
تظل هناك حقيقة اسمها مليوناً انسان عربى مشرد تم طردهم من ارضهم واحتلالها
على ايدي منظمات تضم المصير ذاته للعرب جميعاً ... انك تستقلين بسرعة
فائقة من الأخطاء الفردية الى التعميم ...

- لأن الخطأ يجرى أيضاً تعميمه بسرعة ... لقد بدأنا للعمل من أجل الحرية ثم تحولنا
الى عصابات يقتل بعضها بعضاً ... نادينا بالديمقراطية ثم صار كل منا يضع

مسدسه فوق صدغ رفيقه قبل أن يسأله عن رأيه . . . أو يفخخ علبة الاقتراع اذا لم يجر التصويت وفقاً لهواه

- ثمة أخطاء . . .

- أخطاء كثيرة رهبة يتراكم بعضها فوق بعض وتتحول من حفنة رمال الى سد ...

- لكن لا مفر من الأخطاء أثناء الممارسة ...

- اننا لانحشي باتجاه تصويت الخطأ بل نعلن في الاتجاه المعاكس بنسبة 99.99 بالمئة !

- الشعوب كلها حين . . قاطعته : لقد حاول صحك اغتيالك لا أعداؤك مجرد وجهات نظر أبديتها حول الممارسات القمعية واللاميمقراطية . . . وبدلاً من الحوار أمعنوا في غطرستهم

- اخطاء الأفراد لاتعني الكفر بالمبادئ بل تعني طرد المنحرفين وكف يدهم ومتابعة الطريق . . .

- المبادئ ليست أشباحاً تتجول في خاطرنا . . . المبادئ تتقمص البشر ويصير مقاسها على مقاس سلوكهم وفعالهم⁽¹⁾ .

هذا مقطع من المشهد الحوارى الطويل الذى دار بين هاتين الشخصيتين ويبدو أن الكاتبة حاولت أن توظف وجود شخصية أمير لطرح الكثير من الآراء السياسية إذ أن الأوضاع العربية في لبنان وفلسطين فرضتا على الكاتبة نمطاً من الحوارات التي تميل الى ادخال الأوضاع السياسية والاجتماعية والعقائدية التي تعيشها المنطقة العربية وهذه حقيقة لا يمكن اغفالها عند دراسة الرواية العربية المعاصرة التي اتكأت على الواقع العربى وحاولت التعبير عنه.⁽²⁾

ان عادة وهي تحاول حشر أفكارها في النص الروائى تجعل منه يخسر الكثير من فنيته فعل ى الرغم من الواقعية التي تتسم بها هذه الأفكار لكن مكان طرحها لا يكون عن طريق

(1) ليلة الميار 349 - 350 .

(2) الموقف الثورى في الرواية العربية المعاصرة : محسن جاسم الموسوي 14 .

حوار يدور بين رجل وامرأة ان هذه المناقشات السياسية والعقائدية المكرورة والفجة يرى أحد النقاد أن الكاتبة لو ابتعدت قليلاً عنها لكانت أبدعت رواية اسطورية رمزية ولكنها أغرقتها بهذه المناقشات .⁽¹⁾ التي يبدو واضحاً أثر الصحافة فيها . ان هذا النمط من الحوارات دفع بالسرد الى الترهل وحدد من سرعته وبذلك سيكون قد أساء اليه أكثر مما أفاده ، ولكن هذا لايعني أن الحوارات في هذه الرواية كلها من هذا النمط فهناك حوارات اخرى فية تساعد على رسم الشخصيات وتوتر الأحداث ومن أمثلة ذلك الحوار الذي يدور بين رغيد والساحر وطفان

«- أريد أن أبوح بسر لك ياسيدي الشيخ وطفان .

- هات ما عندك ... سرّك في أمان ..

- يوم اشتريت هذا القصر القلعة قيل لي أن كنوزاً ذهبية دفنت فيه ... في حديقته أو أقبية ... حرام وكفر ترك الذهب واهماله وحرمان الناس منه ... بذلت كل وسيلة لأكتشافه وتكرّعه وفشلت ... هلا ساعدتني ؟

- بكل تأكيد ..

- وهلا شرفت مائدي هذا المساء بحضورك ؟ ... دعوت عدداً قليلاً من الأصدقاء تعرفهم جميعاً .. بالإضافة الى رجل وزوجته من لبنان ... اسمه خليل الدرّع .. هلا كشفت لي برجه ليسهل تطويعه ؟

- سأكون بحاجة لأسم أمه وتاريخ ميلاده لأعرف وفقه ... وهل يخضع للأبراج النارية أم الترايبية أم الهوائية أم المائية والله اعلم ...

- مكتوبة على هذه الورقة ... لكن المحامية استخرجتها من جواز سفره ... أرجو أن تكون المعلومات صحيحة .

- سنرى ...

- بشأن الله ؟

(1) جماليات اللاواقع في رواية واقعية : محي الدين صبحي : الوحدة (المغرب) : ع (24) : 1986 : 87

- قد أنظم اليكم فيما بعد . . . والآن سأهتم بأمر الكنوز المدفونة⁽¹⁾ .

نلاحظ كيف أن هذا الحوار ساعد في رسم ملامح شخصية رغيد الشرهة الى كل شيء وقدم معلومات عن شخصية خليل وأسهم في تصعيد الأحداث عندما أخبر عن إقامة الحفلة في دار رغيد وكشف عن بداية المواجهة التي ستحصل بينه وبين خليل .

ومن الأخطا الأخرى للحوارات الخارجية التي حاولت الكاتبة توظيفها في رواياتها الثلاث، نمط من الحوارات يعتمد على تقنية (شخصنة الأشياء) أو أنسنتها وأقامة الحوارات بينها وبين بعض الشخصيات الروائية وفي بعض الأحيان بين الأشياء نفسها ، وتعتمد الكاتبة استعمال هذه التقنية للكشف عن أعماق شخصياتها في بعض الأحيان وفي أحيان أخرى تكون الأشياء التي تستعملها بوصفها طرفاً في الحوار رموزاً لعالم معين أو شخصية أو موقف، ومن الأمثلة المهمة لهذا النمط الحوار الذي يدور بين ديمتين معروضتين في أحد محلات شارع الحمراء ببيروت . «همست في الظلام وأصداء الانفجارات تهر المكان : ان شيئاً غير عادي يدور حولنا . . . شيء خطير وموروع كالزلازل . . . ضمها اليه : أنت على حق . . . همست : منذ أشهر وأنا أكرر لك ذلك . . . وأنت لا تصدقني . . . وتبحث عن تفسيرات بسيطة وعادية للشيء المركب والخطير الذي يقع .

- لقد كنت على حق . .

- انني خائفة ومذعورة .

- وأنا أيضاً . . .

- أشعر برغبة في الهرب . . .

- وأنا أيضاً . . .

- لن يكون بوسعنا الهرب . . . مادام باب المخزن مقفلاً هكذا . . .

- وصاحب الدكان لم يأت منذ زمن بعيد . . . والعاملات أيضاً . . . لا أدري ماذا يحدث بالضبط . . . كانت الريح تصفر في شارع الحمراء أمامهما وقد أطفئت أضواؤه وثمة

(1) الرواية 177 .

زخات مطر شرسة تجلد الليل وواجهة المخزن الزجاجية عبر القضبان المربعة الضيقة المزدلة فوقها من الخارج ... لا سيارة تمر ... لا مخلوق ... لا هرة ... لا طائفة ... لا مشتر ... لا متسول (.....)

- همست : منذ خلعت شجرة الرصيف أوراقها ولم تبدل لي عاملة المخزن هذا المايوه عرفت أنم شيئاً غامضاً يدور في المدينة ...

- أجاب : ظننت صاحب المخزن مشغولاً بغزله مع العاملة التي كانت تتولى تبديل ثيابنا ... لم أكن أدري أن الأمر أخطر من ذلك ... (1)

هذا مقطع من حوار طويل بين هاتين الدميّتين تحاول الكتابة توظيفه في عرض أحوال مدينة بيروت وما آلت اليه الأمور فيها من هجرة سكانها ، ودلالته واضحة حيث أن سكان بيروت لا يستشعرون الخطر الحقيقي الخدق بهم بسبب مغادرتهم وما نتج عن ذلك فيما بعد من غزو إسرائيل للبنان ، ويبدو أن دميّ غادة أكثر احساساً بخطورة ما يجري من أهل بيروت. وهذه التقنية حاولت الكتابة الأفادة منها في روايتها الثلاث ، وفي الجدول الآتي سنبينها في هذه الروايات :

الرواية	المشهد الحواري	الصفحة
بيروت 75	حوار حارس الموقع الأثري (أبو الملا) مع التمثال	67
بيروت 75	حوار بين فرح وسمكة	101 - 100
كوايس بيروت	حوار بين دميّتين	220 - 219
ليلة المليار	حوار بين رغيد الزهران مع تمثال عبدالناصر	77
ليلة المليار	حوار بين دنيا ثابت وفتاة اللوحة	200 - 197
ليلة المليار	حوار بين خليل الدرّج وجرد في أحد متاجر أثينا	366

من خلال عرضنا لبعض نماذج الحوار الخارجي يبدو أن زمن الحكاية يكاد يطابق زمن

(1) كوايس بيروت 219 - 220 .

السرد وفي بعض الأحيان ترد مقاطع للحوار الخارجي على شكل حوار موجز لأحداث ماضية مما يؤدي بالأخلاق في موازنة هذين المحورين ولكن لغلبة الطول على هذه الحوارات يؤدي ذلك بالزمن السردى الى الاتساع والتمدد مما ينجم عنه اعادة للتوازن بين هذين الزمنين.

ثانياً : الحوار الداخلي

عرفت الرواية غط الحوار الداخلي مع ظهور روايات تيار الوعي التي ارتبطت بتطور العلوم النفسية وظهور روائيين كبار كان لهم أثر كبير في تطور الرواية الحديثة منهم (جيمس جويس ومارسيل بروست وفرجينيا وولف وفوكنر وغيرهم) وبذلك تحول غط الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين أو أكثر الى كلام فردي يعبر عن حياة الشخصية الباطنية.⁽¹⁾ وبظهور روايات تيار الوعي ظهر المونولوج الداخلي بوصفه وسيلة من وسائل التعبير عن أفكار الشخصيات ومحتواها النفسي وردة فعل على هيمنة الراوي المركزي على وعسى شخصياته. ويمكن تعريف المونولوج على أنه «التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها - دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي- في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المخلفة للأنضباط الواعي قبل أن تشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود»⁽²⁾.

وبالاعتماد على درجة حضور الراوي في النص يمكن تقسيم المونولوج الى غمطين رئيسيين هما : المونولوج الداخلي المباشر ، الذي يخفي فيه الراوي ويعتمد فيه على ضمير المتكلم تماماً⁽³⁾، أما المونولوج الداخلي غير المباشر فهو «ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها . ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي لشخصية ما .»⁽⁴⁾ ان المونولوج المباشر هو التداعي الحر للذاكرة اللاأرادية وبذلك يكون المونولوج اللاواعي ، أما المونولوج غير المباشر فإنه المونولوج الواعي الذي يتخذ ثلاثة

(1) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة : سعد عبدالعزيز : 39 .

(2) تيار الوعي في الرواية الحديثة : روبرت هفري : ت : محمود الربيعي 44 ، وينظر القصة السيكلوجية 117 .

(3) تيار الوعي في الرواية الحديثة 46 ،

(4) م . ن 49 .

مظاهر: التذكر والنجوى والتخيل «و زمنياً يرتبط التذكر بالماضي فهو ردة زمنية الى الوراء ، وترتبط النجوى بالسيولة الشعورية الآتية ، بهذا التداعي الذي تثيره المرئيات والمدركات فهو مراوحة صريحة في الزمكان ويرتبط التخيل بالآتي ، فهو اختلاجات ورغاب تعبرو النبض الزمني الراكد»⁽¹⁾ .

وتقنية (مناجاة النفس) استخدمها لأول مرة الروائي (ادورد دي جاردن)⁽²⁾ ، والفرق الأساسي بين المونولوج والمناجاة أن المناجاة تفترض وجود جمهور ، وتعرف بأنها «تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصيات مباشرة من الشخصية الى القارئ بدون حضور المؤلف لكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً . لذا فإن هذا التكنيك - بالضرورة - أقل عشوائية وأكثر تحديداً - بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه - من المونولوج الداخلي فوجهة النظر هنا هي دائماً وجهة نظر الشخصية وطبقة الوعي هنا عادة قريبة من السطح»⁽³⁾ ، وفي روايات عادة نلاحظ الانتقال من وعي شخصية الى أخرى حيث تستعمل الكاتبة المونولوج الداخلي في رواية (بيروت 75) وفي بدايتها بالتحديد وبينما السيارة منطلقة من مدينة دمشق الى بيروت تبقى شخصيات الرواية رهينة ذاتها فلا يكاد القارئ يتعرف عليها الا من خلال النجوى والمونولوج ويظهر تدخل الراوي في هذه التقنية عن طريق الاشارات الواضحة مثل (فكر - فكرت) ، من أمثلة هذا النمط ما يجول في فكر فرح قبل انطلاق السيارة «آه الشمس! كم هي حارة! أكاد أختنق والمدموزيل الى جانبي أغلقت النافذة خوفاً على شعرها المصفف وليس في الجو نسمة ، ما أسمع النساء!»⁽⁴⁾ ، مباشرة تنتقل الى ذهن ياسمينه المتطلعة ايضاً لتحقيق الشهرة في بيروت وكسب المال ولكن تشاؤم فرح لامكان

(1) نقلاً عن : الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ابراهيم جنداري : رسالة دكتوراه : جامعة الموصل: كلية الآداب 1990 : 103 .

(2) التقنيات الروائية الجديدة : ظهور المناجاة النفسية (المولوج) : ت : نزار صبري : الأديب المعاصر (بغداد) : ع (42) : 64 .

(3) تيار الوعي في الرواية الحديثة 56 ، وينظر : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية : علي عزت عباد 72 .

(4) الرواية 6 .

له لدى ياسمينه فهي متفائلة والشمس تزيد من شوقها للرحيل "آه الشمس! كم هي حارة وممتعة! انما تريدني التهايباً وشوقاً للرحيل ... أحب لسعها فوق وجهي ... وبغبطة تفكر : دمشق. دمشق. وداعاً دمشق"⁽¹⁾ ، ونستمر في التعرف على التناقض بين هاتين الشخصيتين من خلال الحوارات الداخلية التي تفصح عن مدى تشاؤم وقلق فرح ونظرته الى الأشياء نظرة سوداوية فهو يصف رحلته الى بيروت ورؤيته لزيان عيد الصليب "كأنني في مهرجان ستقدم فيه ذبيحة بشرية قرباناً لرب شرير. أنا ؟"⁽²⁾ ، ويناجي أبو الملا نفسه بعد أن ترك ابنته لتعمل خادمة في أحد قصور الأغنياء "ماذا تبقى لك غير الحزن يا أبو الملا ؟"⁽³⁾ ، وبعد ذلك يصعد راكب جديد الى السيارة فتتعرف عليه من خلال الحوار الداخلي أيضاً اذ تبين من خلاله شخصية طعان الخائف المذعور "لقد نجوت منهم هذه المرة لقد استطعت الأفلات من مراقبتهم وضاعت رصاصتهم في الهواء"⁽⁴⁾ ، ويصعد أبو مصطفى الصياد الى السيارة وهو الراكب الأخير الذي استولى الماري قبل قليل على جهده وقوت عياله "هذا الماري سيمتص دمي . كلما عدت من عنده أحس بالرغبة في البكاء وهيئتي مخيفة ترعب الفتيات"⁽⁵⁾ .

وهكذا تنتقل الكاتبة من مستوى زمني الى آخر ومن وعي شخصية الى أخرى من خلال نظرتها هي وتعبير الشخصيات عن أنفسها وذواتها فهكذا تنتقل من قلق وتشاؤم فرح الى آمال ياسمينه واندفاعها الى أحزان أبي الملا ومن ثم دعر وخوف طعان ومن جديد نعود الى الأحزان وهذه المرة مع شخصية الصياد الفقير ، تحاول الكاتبة مزج هذه المستويات المختلفة والمتناقضة لتقدم لنا عالماً حياً مؤثراً معبراً عن نفسه ، والحوارات الداخلية التي تقدم لنا في هذه الرواية مقطعة حيث يتدخل الراوي لتوضيح بعض الجوانب أو يأتي المونولوج مكتملاً للسرد ومتمماً له فهو يساعد في الكشف عن بواطن الشخصيات ويسهم الى حد ما في ترتيب

(1) م . ن 6 - 7 .

(2) م . ن 9 .

(3) م . ن 11 .

(4) الرواية 11 .

(5) م . ن 11 .

أحداث الرواية ، وعلى المستوى الزمني يحقق الحوار الداخلي في أحيان ما حققته الحوارات الخارجية من مساواة بين الجزء القصصي والجزء السردي وفي بعض الأحيان يأتي المونولوج على شكل استذكار تلخيصي مما يخل بتوازن هذا التطابق بين المحورين . وتبدو الكاتبة مهتمة الى حد بعيد بتصوير شخصياتها من الداخل أكثر من اهتمامها بالتصوير الخارجي لها ، وتعبر الشخصيات عن طريق المونولوجات الداخلية عن رؤيتها الخاصة للأشياء والحياة ، مثل شخصية فرح تكشف شيئاً عن حياتها الداخلية من خلال هذا المونولوج "عدت الى غرفتي والى رائحة البق في الوسادة . حاولت أن أنام . نمت وحلمت أم تراني لم أكن أحلم ؟ حلمت بين النوم واليقظة بصليب مصنوع من أنابيب المياه ومواسيرها الصدئة ، وكنت مربوطاً اليه بأذنان الفئران والنيران تشتعل حولي وامرأة تضحك وتقول ان وعيد الصليب وأنا أكاد أحتقن والدخان يخنقني وأسقط وأسقط وفي عيني أضواء نيون السينما الجاورة كالشفرات تذبجني واسم الفيلم مكتوب على ساق طويلة عارية : يا دلع دلع ... أحتقن بالدخان ويجرح عيوني وهج النار . . . استيقظت مذعوراً . كانت النار قد شبت في الفندق العتيق والزعيق يتعالى . . . وهربت كالجنون . وحين نجوت وصرت بعيداً على الرصيف وقفت دون مبالاة بنجائي"⁽¹⁾.

ان هذا المونولوج اللاواعي الذي يوضح الصراع الداخلي الذي كان فرح يعيشه والذي دفعه في نهاية أحداث الرواية الى الجنون وترك بيروت وهو تعبير عن الجوانب الخفية في هذه الشخصية المعقدة والمريضة .

وفي رواية (كوايس بيروت) يجد القارئ نفسه أمام مونولوجات الراوية وأغلبها متصلة لايقطع الحوار المباشر كما في رواية (بيروت 75) وكثيراً ما تعبر هذه المونولوجات عن مواقف الكاتبة ازاء الحرب اللبنانية ، من الأمثلة التي توضح ذلك "ربما كنت دوماً سجيئة دون أن ألاحظ ذلك تماماً كمخلوقات دكان بائع الحيوانات الأليفة . . . ربما كنت أعني سجنى دوماً وأحاول كسر قضائه وما شوقي الدائم الى الأفق والسماء الا من بعض شوقي الى الحرية

(1) بيروت 75 : 21 - 22 .

الداخلية . . . الحرية الحقيقية لا حرية التنقل فقط في سجن كبير جدرانها هي حدوده وأسمه الوطن⁽¹⁾ ، وفي الرواية حوارات داخلية كثيرة تستعرض فيها الراوية ما يدور في لبنان من قتل ودمار وتفريغ وموت للعلاقات الإنسانية «حتى ولو كان جسدك موجة بحر يخترقه الرصاص ولا يؤذيه . . . حتى ولو كان قلبك مضخة ألكترونية لا يعطلها الخوف والقلق ولا تغير المشاعر الإنسانية توقيت ضرباتها . . . حتى ولو كانت أعصابك مصنوعة من معادن الصواريخ والمركبات الفضائية ونبضك دقات ساعة سويسرية خرجت توأً من المصنع . . . حتى ولو كان نومك كدوران الكرة الأرضية لا يبدله شيء وقدرتك على الفرح كأنهمار شلالات نياجرا لا يعوقها شيء . . . حتى ان كنت كذلك فأنتك بعد ثمانية أشهر من الحرب الأهلية، ستشعر بالفوضى تحتاج روحك حتى قاعها . . . الفوضى تتسلل الى قيمك وأفكارك وأعماقك ومشاعرك وعواطفك وعلاقاتك . . . بعد ثمانية أشهر من الحرب الأهلية، ستشعر بالحاجة الى وقف اطلاق نار داخلي تكف من خلاله عن التفكير بالرضاص التي أخطأتك والصاروخ الذي أحرق بيتك والقناص الذي اصطاد قبعتك وبخبرك المر الرمادي المعجون بفجر الحرائق والصواريخ وليلك الطويل المسكون بالبرد والمجهول وصراخ الأطفال والجرحى وعويل سيارات الأسعاف العاجزة عن الوصول اليك والتي تحولت الى عربات لنقل الموتى لاتصل الى الجريح الا بعد أن يكون قد مات وسيارات الأطفاء التي تحولت الى سيارات لتقديم التعازي بالحرائق لأن الرصاص يحول بينها وبين الوصول . قبل أن تأكل النار ما تستطيع أكله . . .»⁽²⁾ .

أما الرواية الثالثة (ليلة المليار) فتعتمد فيها الكتابة كثيراً على الحوارات الداخلية في رسم الشخصيات من الداخل وتطوير الأحداث وكشف الحياة الداخلية الخفية لأكثر شخصيات الرواية وترتبط المونولوجات الداخلية الى حد بعيد بالزمن الماضي وتعد «الذكريات عامل في بعث المونولوج عند شخصيات الرواية»⁽³⁾ ، حيث أن الأحداث الماضية لها تأثير في

(1) الرواية 21 .

(2) م . ن 151 .

(3) المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ : زياد أبو لبن 12 .

اثارة المونولوجات التي ليست لصيقة بالماضي تماماً بقدر ما تمثل جسراً بين الماضي والحاضر حاولت الكاتبة أن تمده ، ومن أهم الحوارات الداخلية مجموعة المونولوجات الطويلة المتعلقة بشخصية الساحر وطفان وهي عبارة عن ملخصات لحياته وحياة أسرته في بيروت وتمتد هذه المونولوجات على طول الصفحات من (139 - 150) ويتخلل هذه المونولوجات المقطعة حوارات مباشرة بين الساحر والصحفي أو الخادم نسيم فضلاً عن تعليقات الراوي في هذه الرواية الذي كان يتدخل كثيراً للتعديل والشرح والتطفل في بعض الأحيان⁽¹⁾ الراوي في رواية السيدة غادة السمان كان ثقیل الظل كثير التطفل مهذاراً الى درجة أنه يعطل تفكير القارئ في كثير من الأحيان⁽²⁾ ، وهذه المونولوجات تغطي فترة زمنية طويلة تمتد حتى عام (1948) وبذلك يحدث خلل واضح بين زمن الحكاية وزمن السرد فيتمدد الأول على حساب الثاني ولكن مع الطول النسبي لهذه المونولوجات - أكثر من عشر صفحات - يتحقق نوع من المساواة - ولو جزئياً - بين الزمتين وهذا مقطع من أحد هذه المونولوجات التي تعبر عن شخصية الساحر وطفان الغنية بالدلالات النفسية⁽³⁾ الرحمة أيها الليل . . . أيتها الرياح الآتية من دهايز الماضي . . . الرحمة يا أشباح الأحباب دعوني وشأني وأخرجوا من كرتي السحرية ومن كرة عيني الفانية ومن دوري الدموية . . . اشفقوا على شاعر اضطرته قسوة الحياة للعب دور الساحر فأستغرق فيه ولم يعد واثقاً من قدرته على لقاء نفسه . . . لقد دخلت الى المرأة خطوات الى وسطها وانتهى الأمر . . . ولم أعد أعرف كيف اغادرها لأعود الى دنيا الناس . . . كأنني بدأت أتلاشى وسط ضباب بحوري⁽⁴⁾ .

ومن المونولوجات المهمة أيضاً في هذه الرواية تلك التي تتصل بشخصية خليل الدرع وتعبر عن غربته وآلامه الداخلية ومعاناته المريرة⁽⁵⁾ أتابع سيري في طرقات العالم حاملاً كرة أرضية أكبر حجماً مني والدم يقطر منها تاركاً على الأسفلت خطأً مرسوماً بحمرة العذاب . . . لأحد يلتفت الي غير زوجتي التي تبصق على وجهي . . . أمشي وأمشي حتى أصل الى مدرسة ولدي في كوليديج دي ليمار لأصطحبهما معي في دوراني المعذب أقف خلف شجرة

(1) جماليات اللاواقع في رواية واقعية : محيي الدين صبحي : الوحدة (المغرب) : ع (24) : 1986 : 93

(2) الرواية 150 - 151 .

كبيرة كصدر الأم أترصدتها كالذئب محاولاً اختطافهما من ملعب لكرة القدم مفروش بالشاش والقطن المعقم تفوح منه رائحة السبوتو . . . يضحك الولدان راكضين بصفر الحكم وتكبر الشجرة وتتدلى من أغصانها أسلاك شائكة . . . أنزل الكرة الأرضية عن كتفي مهزوماً . . . أخرجها الى وسط الشارع حيث تمر شاحنة كبيرة تطحنها ، أنطلق راكضاً ووأنا أعوي كذئب حزين الى قصر الشيخ صخر لأستلام عمل جديد آخر غير حمل الكرة الأرضية ليل نهار⁽¹⁾، وهناك مجموعة من المونولوجات المهمة التي تأتي في خاتمة الرواية أثناء العشاء الأخير قبل موعد حفلة ليلة المليار في قصر رغيد الزهران وفي هذه المجموعة تؤكد الكاتبة قدرتها على تتبع بواطن الشخصيات مهما كان عدد هذه الشخصيات ، وفي أثناء هذه الجلسة تكشف كل شخصية عن نواياها وأفكارها على نحو صريح ويتبدى رغيد هذه المونولوجات بـ "هذا عشائي الأخير قبل تنويعي غداً ليلة المليار قلبي نبض فرحاً كقطار يركض مجنوناً في براري المجد والعظمة . . . أنا رغيد الوحيد القصر القائمة الخجول انتصرت⁽²⁾" ، اما مدير أعماله نديم الغفير فهو يتأمل الأوراق التي في حوزة رغيد التي تثبت ادانته بتهمة الاختلاس "هذه الأوراق أعرفها . . . انما وثائق ادانتي بالاختلاس تراه ينوي استعمالها لسجنني هنا في سويسرا سجناً لا فكاك منه ، اذا رفضت الذهاب الى وطن صخر والاعتراف بجرم لم ارتكبه ؟ سيكون علي أن أختار بين دور كبش الفداء لرغيد ومهندسه ولأفنيار مدرسة ومصرع عشرات الأولاد مقابل امكانية مساعدتي واخراجي من السجن هناك بموجب عفو ما يصدر بعد أن ينسى الناس ويغفر صخر ، أو السجن المضمون هنا لمدة عشرة أعوام على الأقل دوغما أمل في هرب أو ممارسة ضغوط على العدالة ؟"⁽³⁾ .

أما ليلي السباك فألما تحلم بموت رغيد بعد أن يتزوجها لترثه "سيموت سريعاً اذا تابن على التهام طعامه بهذه الشراهة ورش الملح هكذا والتسلل الى المطبخ بعد العشاء للأكل من البراد مباشرة كل ما يؤذي صحته . . . بعد أن يتزوج مني قد لا أكون بحاجة الى قتله لأصير

(1) الرواية 134 .

(2) الرواية 444 .

(3) م . ن 444 .

أغنى أرملة في العالم بدلاً من أكبر مديونة في العالم كما أنا الليلة .. ولكن اذا حاول أن يغدر بي ويورطني لن أركع وأتوسل اليه انقاذي من جرم توقيع شيكات بلا رصيد وانما سأقتله»⁽¹⁾. ولا يستطيع الخادم اللبناني نسيم أن يخفي كرهه لسيدة متمناً قتله «آه كم أكرهه هذا الوحش الذي يشرب الآن ماء النار مستخدماً كلية سري الدين ... يشرب دم شقيقي القتل ولعله قبض عمولة الجراح التي أصابت شقيقي الآخر عن صفقة أسلحة للعدو كانت له يد فيها .. فهو يشحن أدوات الدمار لمن يشتري وللجميع دوغاً استثناء ... أكرهه وساحره»⁽²⁾.

وكفى زوجة خليل لا يهتمها الا نفسها وتحقيق شهواتها وليس المهم مع من «غداً ليلة المليار ... غداً ألتقي بعشرات ، بل بمئات من أصحاب الملايين ... انما فرصتي للخروج من بيروت الى الأبد ... غداً أرسخ مجددي وبصر في مقدوري الأقرار علناً وليس أمام نفسي فقط بأن عادل ونديم و خليل ورغيد كلها أسماء متشابهة لرجل واحد لا يضيّقني أن يبدل أجساده وأسماءه وأقنعتة وأساليبه مادام قادراً على رعايتي بالرفاهية والمال والأمان وفاكهة المتعة»⁽³⁾

دنيا تعرف لعبة الوثائق التي تدين زوجها لذلك فهي تتمنى موت رغيد وخلاصها وزوجها من شبكته الذهبية «أتمنى أن أراه ميتاً هذا الرغيد .. لقد دمر حياتي ونديم ... دمري ... دمري من الداخل ولم أعد أدري بالضبط من أنا وماذا أريد»⁽⁴⁾ ، أما خليل الدرع لا يحفل ليلة المليار ولا برغيد وأفكاره محصورة بأطفاله ووطنه «وداد قتلت في بيروت ؟ ولكن رامي كاد يقتل في سويسرا معلقاً بين السماء والأرض ، لكننا سنموت ذات يوم بطريقة ما ولكن الموت ليس واحداً»⁽⁵⁾ ، وتبدو كلمات خليل الأخيرة وكأنها مقدمة لتسوية عودته الى لبنان وتركه سويسرا ، من خلال هذه المجموعة من الحوارات الداخلية

(1) م . ن 445 .

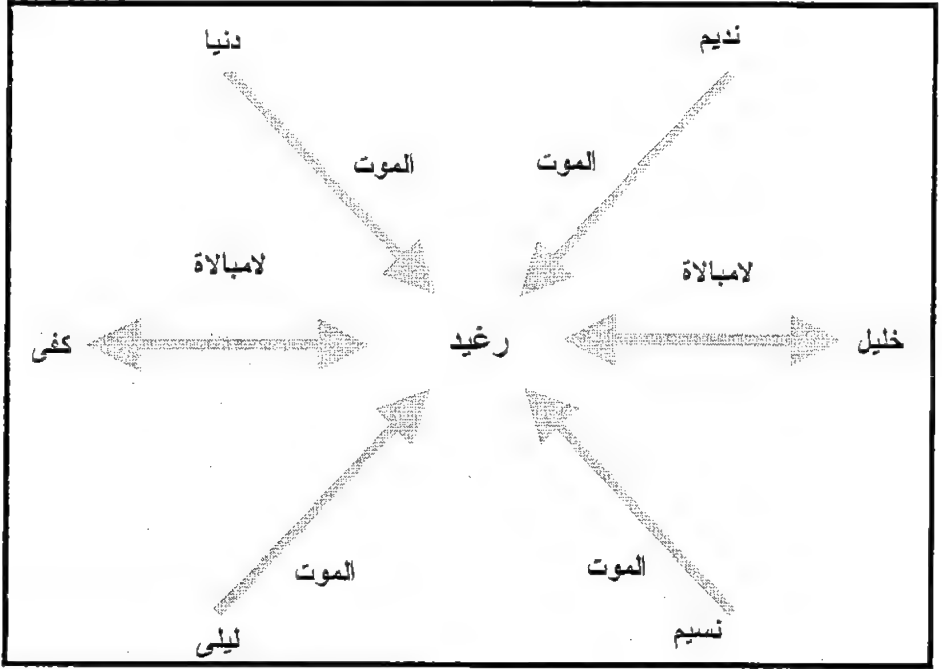
(2) م . ن 445 .

(3) الرواية 446 .

(4) م . ن 447 .

(5) م . ن 448 .

تبدو قدرة الراوية واضحة على تصوير دواحل الشخصيات وكاشفة عما يجول في أذهانها
 جامعة خيوط الرواية بأكملها فرغيد هو المركز والجميع بأستثناء خليل وزوجته يتمنون موته
 والخلاص منه والمخطط التالي يوضح ذلك :



لاحظنا فيما مضى كيف أن المشاهد الحوارية بنمطها الخارجية والداخلية اختلفت من
 حيث الدلالة والوظيفة فبعض هذه المشاهد ادى وظيفته في رسم الشخصيات والكشف عنها
 ودفع احداث الرواية للأمام وتحقيق الموازنة بين الأجزاء السردية والقصصية ، والبعض الآخر
 حضى بتدخل الكاتبة مما أثقله وأخرجه من قلبه الأدبي وفقد بذلك وظيفته في مساعدة السرد
 فلم يكن جزءاً مكماً له بقدر ما كانت نصوصاً مكتفية بذاتها معتمدة على آراء ومواقف
 الكاتبة .

المبحث الثاني: الوقفة الوصفية

التقنية الثانية التي تعمل على تعطيل السرد وإيقاف حركته هي الوقفة الوصفية فهي تعمل على إيقاف السرد وتعليق القصة وبذلك تقلص زمنها بينما يتمدد الزمن الكتابي ، والعلاقة التي تربط بين ما هو سردي وما هو وصفي حاول لو كاش أن يوجزها بمصطلح «أحراج الكاتب»⁽¹⁾ بين السرد والوصف هذا الأحراج هو الذي يدفع إلى إقامة التفريق بين وظائف الوصف داخل العمل الحكائي ، حيث ميز لو كاش بين الوصف الـ «منسوج من أعمال الأشخاص»⁽²⁾ والوصف الذي لا «ارتباط له البتة من منظور العمل بمصير البطل»⁽³⁾ ، وبذلك يقيم لو كاش التفريق بين الوصف لغرض الوصف والوصف الدال داخل النص .

ويستفاد جبرار جينيت من طروحات لو كاش حول الوصف والتفريق الذي أقامه بين وصف (تولستوي) ووصف (زولا) فيحدد وظيفتين للوصف هما الوظيفة التزيينية التي تعتمد على البلاغة التقليدية ودور هذه الوظيفة جمالي بحت ، والوظيفة الثانية التي تجعل من الوصف عنصراً أساسياً في العمل الحكائي هي الوظيفة التفسيرية الرمزية .⁽⁴⁾

ومع ظهور موجة الرواية الجديدة في فرنسا حاول كتاب هذه الرواية ومنظروها الابتعاد بالوصف عن وظائفه الرمزية والتوضيحية والأقتصار على الوظيفة الخلاقة للوصف فهو لم يعد لديهم مجرد تمهيد لا بد منه للدخول إلى أجواء الرواية ويتم عن طريقه تحديد صفات الأشخاص وأبعاد المكان بقدر ما أصبح يسعى إلى خلق عالم متماسك قائم بذاته .⁽⁵⁾ وعلى الرغم من هذه الآراء لأتباع الرواية الجديدة يبقى الوصف «هو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرد داخل نسق الموجودات المشاهدة له أو

(1) الرواية كملحمة بورجوازية : ت : جورج طرايشي 79 .

(2) م . ن . 80 .

(3) م . ن .

(4) حدود السرد : ت : بنعيسى بو حمالة : آفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 60 .

(5) ينظر : نحو رواية حديثة : 130 - 131 ، قضايا الرواية الحديثة : 165 - 166 .

المختلفة عنه⁽¹⁾ ، وبذلك يكون الوصف عنصراً مهماً في العمل الروائي فيعمل على توضيح أبعاد المكان وبيان خصوصيته ورسم الملامح الخارجية للشخصيات فضلاً عن تصوير الأشياء والتمهيد للأحداث واعطاء القارئ استراحة تبعث على تشويقه في أحيان كثيرة . ان الوصف ينتج عنه ايقاف تام لحركة الزمن السردي وايقاف لجرى القصة التابعي مما ينتج عنه المعادلة السردية الآتية :

$$زس = \infty$$

$$زر = \text{صفر}$$

$$زس < \infty < زر$$

أي أن زمن السرد أكبر من زمن الرواية الى اللانهاية وينتج عن ذلك اضطراب في محوري الزمن اذ أن زمن السرد عن طريق الكتابة سيتمدد على حساب الزمن القصصي ، وكما يعمل الوصف على ايقاف حركة الزمن وتعطيله فإن التحليل النفسي (التأملي) يعمل ذلك أيضاً حيث أن الكاتب عندما يتعمق في تحليله لمسألة ما أو شخصية من شخصيات الرواية فإن ذلك يعمل على تبطئة الزمن حتى يظنه القارئ توقفاً⁽²⁾ . وهناك من يذهب الى أن هذا الوصف التأملي لا يحدث أي توقف للقصة وبخاصة اذا كان ناتجاً عن شخصية توضح مشاعرها وانطباعاتها ، ويطلق على هذا الوصف التأملي ، الوصف الذاتي⁽³⁾ . وخلال العمل الروائي (القصصي) يحدث نوع من التداخل بين الوصف والسرد حيث يتأرجح النص الروائي بين السكون والحركة وينتج عن تداخل الوصف مع السرد ما يمكن تسميته بـ "الصورة السردية"⁽⁴⁾ ، التي تعرض الأشياء والموجودات الموصوفة بصورة متحركة .

نشوء الصورة السردية دفع بالكثير من النقاد الى القول : بأن الوصف يأتي غالباً ممزوجاً بالسرد وبذلك لا يقوم الوصف دائماً بعملية ايقاف السرد "الوصف (.....) لا يحدث

(1) وظيفة الوصف في الرواية : عبداللطيف محفوظ : 6.

(2) قضايا السرد عند نجيب محفوظ 55 .

(3) مدخل الى نظرية القصة 86 - 87 .

(4) بناء الرواية : سيزا فاسم : 83 .

دائماً توقف داخل زمن السرد، لأنه يصبح هو نفسه سرداً وينتج ذلك من كونه يتعالق مع بصرية ما، حيث الحركة تتبع في رصف التفاصيل حركة رصد العين للأشياء - سواء كان هذا الرصد خارجياً أو داخلياً⁽¹⁾.

ويميل بحراوي الى عد الوقفة الوصفية من حيث علاقتها بالزمن السردى ما هي الا تقنية زمنية معتمداً في ذلك على رأي فيليب هامون الذي⁽²⁾ "يحيل الى اعتبار الوصف تقنية زمنية في المقام الأول وينظر الى الوقفة الوصفية بالذات كنتيجة لأنعدام التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة ويترتب عن ذلك تباطؤ في التابع الزمني للقصة ووقف للسرد بمعناه المتنامي⁽²⁾".

مالت الروايات الكلاسيكية الى عد الوصف تمهيداً أو مدخلاً يتم من خلاله تقديم معلومات عن الشخصيات وتحديد الأمكنة ووصف الأشياء بذلك يهدف الوصف كما يرى جريه⁽³⁾ "الى بناء ديكور والى تحديد اطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسة⁽³⁾". ومع التطور الذي أصاب الرواية وظهور الدراسات النقدية الحديثة تطور مفهوم الوصف وأصبحت له وظائف اخرى غير الوظيفة التزيينية منها الوظيفة التفسيرية المقترنة بالرمزية والوظيفة الأبهامية وهذه الوظائف تهدف الى جعل الوصف⁽⁴⁾ "يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء⁽⁴⁾". وبذلك لم يعد الوصف مجالاً لرسم الشخصيات وتحديد الأطر المكانية بل أصبح "مدخلاً ومجالاً رحبين وغنيين ليس لدراسة الشخصيات والأمكنة أو كل ما هو حي وما هو جامد في النص . وليس لدراسة كل ما يقع بينهما من حيواني أو لا حيواني أو غير حي متحرك ، وليس لدراسة شبكة النص الروائي ومراكز ثقله وارتباطاته وصلات تفرعاته ليس لدراسة ذلك كله وحسب بل أيضاً لدراسة البنية العامة للنص ككل وفي تمثلائها على مستويات متعددة ومختلفة ان على مستوى المضمون

(1) وظيفة الوصف في الرواية 52 .

(2) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي 179 .

(3) نحو رواية جديدة 129 .

(4) بناء الرواية : سيزا قاسم : 110 .

- الحكاية ، أو على مستوى التعبير - السرد ، لمعرفة وضع اجتماعي - تاريخي ، أو اناسي - نفسي⁽¹⁾ ، وبذلك يتجه الوصف في الرواية اتجاهاً : الأول يعني برسم الشخصيات مع تحديد زمانها ومكانها والثاني يعني بمنح الشخصيات الأجواء الملائمة لتفاعلها وتطورها مع تطور الرواية .⁽²⁾

● الوصف في روايات غادة السمان

لا يعثر القارئ في هذه الروايات على مقاطع وصفية مكتملة أو خالصة فغالباً ما يأتي الوصف ممزوجاً مع السرد أو على شكل مقاطع قصيرة ومتفرقة وهذا الوصف سواء كان وصفاً لمكان أو شخصية أو أشياء مرتبط ببعده ببعض ولا يمكن فصله الا لغرض الدراسة من هنا جاء تقسيم هذا البحث الى ثلاثة محاور رئيسة هي وصف المكان ووصف الشخصيات ووصف الأشياء وهذا التقسيم شائع في بعض الدراسات التي تناولت الرواية العربية ولكن زاوية الاختلاف بين هذه الدراسة وتلك الدراسات انها ستتناول هذه التقنية (الوقفة الوصفية) على انها تقنية زمنية هدفها تعطيل مسار السرد وفتح المجال أمام المقاطع الوصفية للمظهر من خلال الفضاء النصي .

أولاً : وصف المكان

نتاج غادة السمان الروائي ، مرتبط نوعاً ما ، بالانتاج الروائي العربي الذي جاء بعد نكسة حزيران وهو نتاج له خصوصيته الفنية والموضوعية ، والمكان أحد العناصر الفنية التي اصابتها التغيير الى حد بعيد في نتاجات هؤلاء الأدباء حيث أصبح المكان لديهم يمثل "الفضاء السياسي الواقعي بكل كوابيسه الدموية اليومية ، هذا الفضاء المعادي ، أصبح يسيطر على راهن الرواية العربية كتابة وقراءة وتمثلاً ، انه فضاء غطي أو هو في طريقه الى التمني ، يطمح أن يختصر (بكل مكوناته الواقعية والرمزية) عذاب الإنسان المستلب والمقموع في أي بقعة من بقاع العالم الثالث - عبر صراع في المجتمع - ضد احباطاته الذاتية وضد قمع السلطة

(1) أبحاث في النص الروائي العربي : سامي سويدان . 163 - 164 .

(2) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ابراهيم جنداري : رسالة دكتوراه : جامعة الموصل : كلية الآداب : 1990 : 164 - 165 .

وروايات غادة السمان مشبعة بأجواء حزينان (1967) وأجواء الحرب الأهلية اللبنانية والواقع السياسي العربي المعاصر ، فهي بذلك تميل - كأبناء جيلها - الى هذا النمط من الأمكنة وعلى الرغم من ذلك فإن المكان لدى غادة له خصوصيته النابعة من تجربتها مع الحرب الأهلية ومعاشتها لها في مدينة بيروت ، لذلك فإن المكان لديها ليس مجرد وعاء يمثل الكيان الاجتماعي الذي يحوي التفاعل بين الإنسان ومجتمعه .⁽²⁾ بقدر ما أصبح المكان يعكس "نفسية الشخصية ويكشف عن هويتها وأنماطها (. . . .) . وقد يقف شاهداً على انتقال الأمة من مرحلة الى أخرى كما يقف شاهداً على عمق الانتماء فالمكان يستثير احساساً بالمواطنة واحساساً آخر بالخلية ."⁽³⁾ ان غادة استطاعت أن توظف المكان في اعمالها الروائية بشكل مناسب لطبيعة الأحداث وتطورها فضلاً عن طبيعة العلاقة بين المكان والشخصيات ودرجة تأثير كل منهما في الآخر .

ومن أهم الأمكنة التي تستحوذ على اهتمام الكاتبة الفضاء المدني وبخاصة مدينة بيروت حيث تشكل هذه المدينة بؤرة الصراع الدائر في رواياتها عدا رواية (ليلة المليار) حيث تدور أحداثها في عدة مدن اوروبية (جنيف ، اثينا ، لندن ، باريس ، بيروت) .

وفي رواية (بيروت 75) تمثل مدينة دمشق محطة الانطلاق نحو بيروت ، وبوصف شارع في هذه المدينة تبتدأ الرواية ويبدو أن الكاتبة وهي في محاولتها الروائية الأولى حاولت أن تحاكي الروايات الكلاسيكية وبخاصة الواقعية منها التي تقدم في بدايتها اطاراً زمانياً ومكانياً لشخصياتها وأحداثها "الشمس شرسة وملتهبة . وكل ما في ذلك الشارع الدمشقي كان يترف عرقاً ويلهث . . . الأبنية والأرصفة كانت ترتجف بالحمى وترتعش عبر أنخرة الحر المتصاعدة من كل شيء . . . حتى الأصوات كانت شديدة السمرة والأختناق ."⁽⁴⁾

(1) الفضاء الروائي في الغربة : محمد منيب البورعوي : 33 .

(2) الرواية والمكان : ياسين النصر : 17 .

(3) اشكالية المكان في النص الأدبي : ياسين النصر : 86 .

(4) الرواية 5 .

وأول وصف لمدينة بيروت في هذه الرواية تقدمها لنا الكاتبة كما يأتي "بيروت تسدو في قاع الظلمة ، مضئمة وبراقة مثل مجوهرات ساحرة هبطت تستحم في البحر ليلاً ، وخلقت على الشاطئ لآلئها ومجوهراتها وأشياءها المسحورة الملونة ، وصناديق الشر والسعادة المطعمة بالعاج والصندل والتعاويذ والأسرار ."⁽¹⁾

ونلاحظ في هذا المقطع الوصفي أن الوصف قام بعمله كتنقية زمنية أوقفت مسار السرد التصاعدي ومددت الكتابة عن طريق الفضاء النصي ، فهكذا تبدو بيروت من بعيد لفرح ويأسيمة مدينة الحلم والجمال والثراء ويتمنى الكثيرون العيش فيها ، بينما هي في حقيقتها - كما ترى الكاتبة - مدينة الأجرام والفقر والخوف والقتل .

وتختلف دلالة بيروت في بداية هذه الرواية عن خاتمتها اختلافاً تاماً حيث تصبح بيروت لفرح مستشفى للمجانين بدلاً من مدينة الأحلام "وانفجرت أضحك وأنا أقرأ مستشفى المجانين وخلف الالفة أطلت بيروت في الفجر مثل أحشاء وحش جهنمي يتأهب للأنقضاض"⁽²⁾ ، فهذه هي بيروت قبيل اندلاع الحرب الأهلية كما تصفها الكاتبة على لسان شخصياتها ، أما أثناء هذه الحرب فإن الكاتبة تقدم لنا وصفاً بانورامياً لهذه المدينة وللخراب الذي حل بها . "أغمض عيني ، ما أستطيع أن أرى آثار الحريق على خدود الأبنية . . . الخراب المروع في أحياء وأسواق بأكملها ... المطر الذي يحاول عبثاً غسل الهباب عن الجدران . . . أعمدة الكهرباء المكسورة وأشرطتها المدلاة في الريح كجنث أفاع منطفئة . . . كل شيء في بيروت أسود ورمادي ، ما عدا أكوام القمامة الملونة التي احتلت الأرصفة تلالاً من الروائح المقرزة و فوقها يركض ذباب هائل وكل ذبابة بحجم رجل ! . . . والحطام منتشر في كل مكان . . . حطام الزجاج . . . حطام الأبواب . . . حطام البيوت . . . حطام التذكارات . . . أغمض عيني وأستطيع أن أرى جرح بيروت الممتد على طول شوارعها المفتوح للريح والمطر ... والليل البارد ."⁽³⁾ ، ونلاحظ كيف أن الوصف اختلط مع

(1) م . ن 10 .

(2) م . ن 108 .

(3) كوايس بيروت 280 - 281 .

المعلومات التي تقدمها الراوية مما أدى بالتالي الى ايقاف عجلة السرد المتنامي ، ايقافاً تاماً ، فاسحاً المجال أمام المقاطع الوصفية ، لأحتلال مكانها في النص . وفي رواية (ليلة المليار) ، تقدم لنا الكاتبة ، فضاءات مدنية جديدة ، فهناك مدينة (جنيف) عندما يقدمها لنا (خليل الدرع) متذكراً بيروت بغصة "دهمه جوع شرس ، وتذكر انه لم يخلق ذقنه ، وأنه يرتدي ثياب الحرب اياها نصف الممزقة ، والسيارة تركض به في شوارع هادئة كنوم الأطفال ، نظيفة وخالية من النفايات والفقراء ... الرفاهية تغلف الأشياء بهالة شفافة ذهبية من الأسترخاء الرغد ... تتدفق من اناقة سائق التاكسي وعافية العابرين ، والجمال المصقول للعبارات والعجرفة في نظرة الكلاب المدللة ، وتوثب الأطفال ، وخلفية ثرية تحتضن الجميع في صورة واجهات باذخة لمعرضات يضيء زجاجها نظافة ... تهرول السيارة فوق جسر (المون بلان) تمضي وعشرات منها في صمت هادئ مرهف ، لابوق يصرخ ، ولاعصية مكهربة تشع من الوجوه ... وفهر الرون يتزلق في القاع محفوفاً بتنهدات الازهار والبط والعشاق والسواح والجمع الأبيض واشجار الأفق ... والشمس تسبغ بركبتها على المرائب ، والمدينة تتعري تحت وقع اصابعها الذهبية الدافئة ... صبايا مرميات على مقاعد الحدائق العامة والأرصفة نصف عاريات ، وعجائز مازلن يطاردن البركة البرونزية .⁽¹⁾

نلاحظ كيف يمتزج ، وصف الشخصيات ، مع وصف الأمكنة ، فخليل بشيابه نصف الممزقة ثياب الحرب من بيروت ليجد نفسه في مدينة بالغة الجمال كل ما فيها نقيض لما في مدينته التي دمرتها الحرب .

واذا ما حاولنا الانتقال الى فضاءات اخرى في روايات غادة فأنا نواجه بفضاء البيت حيث تختلف دلالتها في رواياتها الثلاث ، فبيت أبي مصطفى عبارة عن غرفة واحدة مزدحمة بعائلته الكبيرة العدد لذلك فإن ولده مصطفى يحس بهذا البيت / الغرفة وكأنها رحم أطبق عليه "صارت الغرفة الصغيرة مثل رحم واحد من اللحم الحي وشعر بأن جدرانها اللحمية تنقبض وتنسبط مثل حركات قلب نابض الجدران تعرق وجو الحمى يلف الغرفة"⁽²⁾ .

(1) الرواية : 88 .

(2) بيروت 75 : 57 .

وتصف باسمينة شقة أخيها الفقيرة مقارنة إياها بشقة نمر الفاخرة "فتحت باب الشقة نصف الفقيرة ولم ينقبض صدرها وهي ترى مقاعد القش الحقيبة والجدران عارية من السورق والمخمل وبلاط الغرفة لا يغطيه السجاد العجمي أو الموكيت ذو الريش الطويل الذي تغوص فيه الأرجل العارية" (1).

وفي رواية كوايس بيروت يرد وصف بيت الراوية أكثر من مرة حيث تبقى مسجونة فيه معظم زمن الرواية ، وهي لاتقدم لنا وصفاً لبيتها من الناحية الجمالية من حيث روعة البيت أو جاهته بقدر ما تصف الوسائل الدفاعية المتوفرة فيه المعرض للقصف "ركضت بين غرف البيت أبحث عن غرفة بلا نوافذ . . . صعقت . . . اكتشفت أن ليس في البيت حتى ولا غرفة واحدة بلا نوافذ . . للمرة الأولى ألحظ أن واجهة بيتنا بأكملها من الزجاج ، ونصفه من الزجاج الملون على الطراز القديم . الزجاج القديم قد يعني مناعاً يزنطياً روحياً ساحراً في أيام السلم. أما في الحرب فالزجاج مرشح لأن يصير قطعاً من الخناجر المتطايرة في كل الاتجاهات في حال حدوث انفجار . . . لاحظت أيضاً أن نوافذ البيت كبيرة وشاسعة ، الرجل الذي بنى هذا البيت لم يكن يفكر بالحرب . كان يفكر بالحب والسلام والأفق ، وكان حريصاً على أن يطل البحر من كل نافذة حتى من نوافذ الحمام ... الدهليز فقط كان بلا نوافذ ولكن ما الفائدة من استعماله كملجأ ، وثلاثة أبواب تفتح عليه ؟" (2).

الرواية تصف البيت على أنه مصدر لحمايتها من القصف والخطر المحدق بها ، فالإنسان من دون بيت يصبح "كائناً مفتتاً" (3) ، وهذا ما أرادت الكاتبة طرحه من خلال ثنائية البيت / الوطن ونلاحظ من جديد كيف أن الوصف جاء جنباً الى جنب مع معلومات الراوية وتأملاتها ، مما سبب توقفاً للسرد .

وهناك وصف لقلعة (بيت) رغيد الزهران ، ونلاحظ فيه وصف هذا الفضاء أنه مرتبط الى حد ما بطباع صاحبه ، ولا نكاد نعثر على وصف مكتمل لهذا البيت إنما يأتي

(1) الرواية 87 .

(2) الرواية 40 .

(3) جماليات المكان : غاستون باشلار : ت : غالب هلسا 38 .

متقطعاً ومصاحباً للمعلومات التي يقدمها الراوي "يدخل الى قلعته الذهبية ويشعر بالأمان ...
يحبها هكذا ضيقة النوافذ ، نصف معتمة ، محشوة بالكنوز والأسرار" (1) ، ويصفها نسيم بأنها
سجن لأحاساسه بالغربة فيها "يمضي اليه عبر الدهاليز الطويلة للقصر نصف المعتمة ،
والجدران تغطيها لوحات عتيقة لوجوه اوربية ومشاهد قنص وصيد واسترخاء ومرح وسط
غابات وجبال وبحيرات ذات طبيعة سويسرية منقوشة فوق سجاد يتدلى على الجدران . . .
صور غريبة عن عالمه . . . ليست بشعة ولكن مكانها في المتاحف أو في بيت لا يقطنه . . . انها
تلهب حسه بالغربة ، وتلك النوافذ الضيقة التي زودها رغيد بقضبان حديدية مطلية بالذهب
تذكره بأنه سجين" (2) . أما كفى فأثما تراها على الشكل الآتي "انعقد لسان كفى حين
شاهدت قلعة الذهب وحتى خليل سقط في وهدة الصمت مذهول غاضب ، وبدا بيت نديم
لعينيهما فقيراً يستحق جمع التبرعات . الترتيبات الأمنية قبل الدخول خلقت جواً من الرهبة
قطعه سائق التاكسي بتلاوة بعض الشتائم واللعنات ... ثم انبسط لعينيهما الحديقة الشاسعة
التي يشتعل عشبها ذهباً في اضاءة خاصة خلاية . . . فالباب الكبير المذهب المثقل بالنحت
والتماثيل ... فالخدامان الراكعان أمام المدخل ، وفي يد كل منهما اسفنجة مبللة بالماء المعطر
لمسح أحذية الداخلين كي تصبح جذيرة بلامسة قدسية الذهب (.) نسيت كفى ثانية
وهي تخطو الى حلمها ، كأنها تخطو داخل عالم أحد اعلانات السجائر المقرونة بعالم خرافي من
الترف والبذخ . . . انتشت وتلفتت حولها : أهذا بيت أم متحف اللوفر ؟ أهذا قصر أم قلعة
وهمة شيدها جني ألف ليلة وليلة ؟ أهذه غرف أم مناجم ؟ سقطت في دوامة البذخ
الأسطوري وصارت تتحسس الطنافس والستائر الحريرية شبه حاملة" (3) . فعن طريق هذا
الوصف المتقطع تكشف لنا الكاتبة شيئاً فشيئاً عن هذا القصر ، وهذا الوصف يساعد الى حد
ما في الكشف عن شخصية رغيد الزهران فهذا القصر الفخم والمعتم ذو النوافذ الضيقة قريب
الشبه بصاحبه وبذلك يكون بيت "الأنسان امتداد لنفسه اذا وصفت البيت فقد وصفت

(1) ليلة المليار 26 .

(2) ليلة المليار 62 .

(3) م . ن 179 - 180 .

وهناك أمكنة أخرى في روايات غادة ولكنها لم تحظ بالأهتمام من لدن الكاتبة كفضاءات المدينة والبيت فهناك (الشوارع ، المقاهي ، الفنادق ، المكاتب ، الملاهي ، الحدائق العامة) ان الكاتبة صبت جل اهتمامها على فضاء المدينة بصورة عامة أما وصفها لباقي الأمكنة فقد جاء على عجل وبكلمات مقتضبة لم يكن لها دوراً كبيراً في إيقاف عجلة السرد واحتلال مساحة واسعة في الفضاء النصي مع استثناءات قليلة ومثال ذلك وصف فخامة مكتب نيشان "كانت أرض المكتب مكسوة بما يشبه المخمل وكذلك الجدران وبدا المكان مثل علبة محملية ، والمنضدة التي يجلس خلفها نيشان من الزجاج الشفاف تتدلى عليها مختلف المصابيح ، وخلفه لوحة من ازرار تفتح وتغلق الأبواب والدواليب .. أحس أنه يطأ عالماً جليلاً وشرساً كأنه سقط بين فكي زهرة من آكلات البشر ، أسنانها من المعدن اللامع .." (2).

أو وصف لمنظر طبيعي (بحيرة) في مدينة جنيف "حديق عبر النافذة ولم يتمالك نفسه فشقق وهو يرى المشهد الباهر الجمال الذي طالعه . شاهد بحيرة خرافية البهاء، وبجعاً أبيض يسبح فوق صفحتها الهادئة بأعناق طويلة مثل شارات استفهام راکضة فوق الماء، ونافورة عملاقة تشق زرقة الفضاء مثل قمر ينبع من هذا السحر الأرضي ليصب في السماء ... وأشجار متعددة الألوان ... وأزاهير ... ومراكب ملونة الأشعة وتلألأ في الجانب الآخر مزروعة بالخضرة ، بذلك اللون المركب المتدرج الخضرة الذي يحتوي عشرات الألوان الخضراء" (3).

أو وصف لفندق الهوليداي ان تقدمه الراوية "كان المسلحون يحتلون فندق هوليداي ان المواجه لبيتنا الصغير العتيق والذي يطل فوق أعلى طوابقنا (الثالث) كما يشرف جبل من الأسمنت والحديد فوق كوخ لفلّاح مسالم في قعر الوادي .." (4) ، أو وصف لفندق أصابه

(1) نظرية الأدب 288 .

(2) بيروت 75 : 43 .

(3) ليلة المليار 86 .

(4) كوايس بيروت 9 .

الدمار نتيجة تعرضه للقصف "وصل الى الفندق الفخم مع الخيوط الأولى للفجر وقد قرر قضاء شهر الأعياد ببلبان ... لاحظ أن بعض أقسام البناء يغطيه الهباب الأسود ، بعض النوافذ تتدلى محروقة ، أكثر الزجاج يبدو محطماً ، والمدخل الرخامي مكسر الدرجات ، فقدّر أن هذا لابد وأن يكون آخر ما توصل اليه فن الديكور الحديث" (1).

وتصف الراوية دكاناً لبائع الحيوانات الأليفة حيث الواجهة البراقة والداخل المعتم "دخلنا الى الدكان الجزء الخاص بالغرباء - والقادمين من الخارج لأتعام صفقاتهم - نظيف وجميل ومرتب كأنك في دكان سويسري ، وفيه كل ملاهي عصرنا الاستهلاكي كما في شارع الحمراء وطريق المطار وصالة الترانزيت والروشة والكازينو مثلاً ... وقفت صديقتي في هذا القسم النظيف العصري المفروش بالسيتنلس ستيل والموكيت أما أنا فتجاوزت أسوار الدكان السياحية الى الداخل ... (.) خلف السور كانت الأقفاص المختلفة الأحجام والأشكال مرصوفة ومتلاصقة كما في مقابر الفقراء ... الشمس لاتطأها ولا الريح ولا الندى ولا السماء الزرقاء ..." (2).

ثانياً : وصف الشخصيات

المكون الثاني الذي يتمظهر من خلاله الوصف في روايات غادة هو وصف الشخصيات ، والشخصيات كثيرة ومختلفة في هذه الروايات ، والكاتبة لاتقف كثيراً عند وصفها لها وتحديد ملامحها الخارجية بل تقدم ذلك كله في سرعة وإيجاز وفي اشارات عابرة مع استثناءات قليلة تقف فيها الكاتبة عند ملامح شخصياتها وهي تحاول تحديدها ، وتعتمد في بناء شخصياتها على الوصف والسرد معاً اذ "تخضع الشخصيات الى نوع من المداولة بين الوضع المتحرك للشخصية (الصور السردية) وبين وضعها الساكن (الصور الوصفية) بصفة أساسية وفي ثانياً ذلك تأتي الصور الحوارية لتدفع - في الغالب - بالسياق الوصفي والسردى الى الأمام" (3) ، وهذا الأمر جعل هذا النمط من الوصف في بعض الأحيان لايعمل على إيقاف

(1) م . ن 138 .

(2) م . ن 14 .

(3) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ : بدري عثمان 11 - 12 .

السرد كما رأينا فسي وصف المكان فيكون القارئ أمام صور متحركة يمتزج فيها الوصف والسرد ، وسنلاحظ ذلك من خلال بعض الأمثلة ، فعندما يشاهد فرح ياسمينه للمرة الأولى في مدينة دمشق يقدم لنا الراوي وصفاً لها ولأمها معتمداً في ذلك على التناقض القائم بين الشخصيتين حيث الأم محجبة والفتاة ترتدي ثوباً بالغ القصر «تأتي صبية حلوة تودعها أمها . الأم محجبة وتبدو على ثيابها رقة الحال ، والفتاة ترتدي ثوباً قصيراً جداً يكشف عن ساقين شديديي البياض والأمتلاء ...»⁽¹⁾ .

ويتداخل الوصف مع معلومات الراوي العليم في هذه الروايات فعندما تصف ياسمينه غمراً فأثما تضع نصب عينيها فقرها وغناه وعلى هذا الأساس تصفه «أقرب منها رذاذ الماء في شعره الأشقر يضيء في الشمس كآلاف المصابيح الدقيقة ... تغمض عينيها وتظل ترى جسده الأشقر الملوّح بالشمس ... جسده الصلب الرشيق الذي ينم عن الثراء ، فالعضلات ليست متورمة كما يحدث لأصحاب المهن اليدوية ، وليست ضامرة كما يحدث للجياح ، وانما هي ممثلة في انسياب بديع ... انما حصيله توفر الوقت والمال اللازمين للرياضة المستمرة غير العيفة وهي تكره فقرها وتحب الثراء وتحب جسده الذي يعلن عن ثرائه بوقاحة في ذلك الأنسجام المذهل التكوين ... وحتى قدماء تعلان عن ثرائه ... قدمه ناعمة، وليست فيها أية تورمات أو تشوهات من تلك التي تنمو في أقدام أنصاف الفقراء المضطرين الى ارتداء الحذاء نفسه حتى يلى مهما كان قاسياً ومؤلماً ومشوهاً لأقدامهم ... وجلد كعبيه كبشرة الأطفال لا شقوق فيه كأقدام الحفاة والبؤساء»⁽²⁾ .

وتركز الكاتبة في بعض الأحيان على وصف المرأة فهي عندما تقدم وصفاً لمجموعة من النساء العاريات فأثما بذلك تركيز على مظاهر التقزز التي أبدتها كل من فرح وياسمينه حيال هذا المنظر «كانت هناك فتاة عارية يرسم أحدهم على جسدها بدهان ملون وبأصابعه بينما تتعالى صرخات الأستحسان بالرسم المناسب في الموضع المناسب ! وكانت هنالك مزهريسة مرمرية مملوءة بالشمبانيا مثل كأس شاسعة تسبح فيها فتاة عارية تماماً ، وكانت هناك زنجية

(1) بيروت 75 : 5 .

(2) م . ن 14 - 15 .

عارية تراقص بالثنية عارية ، وكان هناك أيضاً رجال من الذين تشاهد صورهم في الجلسات يتحدثون رغم الضجيج ، غارقين في حوارهم ، غير مباليين بكل النساء العاريات المسفوحات على الأرض كالمياه الآسنة في الشوارع !»⁽¹⁾ .

وعندما تصف الأسر الأرستقراطية في مدينة بيروت فأفما تجعل منها والسبب الأساسي في نشوب الحرب الأهلية ، ومرة أخرى نلاحظ اجتماع الوصف مع تطفل الراوي ، ولكن النتيجة واحدة وهي إيقاف عجلة السرد "وبدأ أمين يقلب البومات الأسرة ... كانت تمثل صور بنات شخصية لبنانية كبيرة ، تزوجن كلهن من امراء عرب ! ... وفي الصور لقطات تذكارية لأعراسهن ، وتبدو فيها زوجة العم فؤاد المتوفاة الى جانب العرسان . فقد كانت صداقة قديمة تربط بين الأسرتين ، لم تأمل وجود العرائس أو بقية النساء اللواتي هن بلا ريب من سيدات المجتمع اللواتي تحتل صورهن الصفحات الخاصة به ... وانما تأملت المجوهرات التي تتدلى من الرقاب كجثث الطيور وكانت تتدلى من عنق العروس جوهرة كبيرة (ذكرتني بجثة الألبا تروس في قصيدة الملاح العتيق لكولريديج) ... آه كل تلك الثروات المهدورة ... كل تلك الأرائك المخملية الأرجوانية والثراء الفاحش الذي يعلن عن نفسه حتى في أكواب الشراب المذهبة التي يحملونها بأيديهم ... أحسست بضيق غامض وأنا أراها . يتأملها أمين بألفة كأنه يهرب اليها من حاضره المظلم ... وحين عرض علي الأستمتاع بتأمل أحد الألبومات رفضت ... أحسست بأن هذا الماضي الأرستقراطي هو الذي يصنع الآن هذا الحاضر المتفجر الدامي»⁽²⁾ . نلاحظ كيف أن وصف الشخصيات تداخل مع وصف الأشياء التي تعد مكملتها ولنا نلاحظ أيضاً امتزاج الوصف مع السرد .

وفي رواية (كوايس بيروت) تقدم لنا الراوية شخصيات كابوسية فالمذيع التلفزيوني لم يعد ذلك الشخص الأنيق الوسيم الى حد ما كما هو مألوف بل أصبح رجلاً من رجالات المافيا والعصابات "ظهر المذيع على شاشة التلفزيون وبدأ يقرأ نشرة الأخبار ، كان يرتدي ابتسامة منشأة وثياباً كثياب رجال المافيا ويضع على رأسه قناعاً أسود ، ولا يظهر من وجهه

(1) بيروت 75 : 86 .

(2) كوايس بيروت 122 - 123 .

غير ابتسامه وثقين في موضع العينين يطلقان أشعة شريرة»⁽¹⁾ .

أما الإنسان العادي في هذه الرواية ، فتظهر أوصافه كما يأتي «شاكر بائع أدوات منزلية ، ليس غنياً وليس فقيراً ، ليس وسيماً وليس قبيحاً . ليس ذكياً وليس غيباً . ليس قديساً وليس مجرماً»⁽²⁾ .

ويبدو وصف الشخصيات في رواية (ليلة المليون) أكثر اقناعاً وواقعية ، فالكاتبه تقف الى حد ما عند ملامح شخصياتها الخارجية ، وهذا الوصف لا يأتي على شكل مقاطع وصفية تامة ، كما في الروايات الواقعية ، بل يأتي متقطعاً وموزعاً على طول الرواية .

و نسيم خادم رغيد الزهران يصف سيده «يتأمل رغيد حاقداً . انه في الستين أو أكثر لكنه يبدو في الخمسين بوجهه المستدير المرفه المتورد وصلعته الشبيهة بجهة طفل مدلل وعينه الخضراوين المشاكستين»⁽³⁾ ، هذا هو الوصف كما يبدو لعيني نسيم .

أما رغيد فيصف نفسه ولكن من منظار مختلف «كم يجب أن يسترخي هنا ... هنا لا يعود جسداً نصف مترهل تفترسه الشراهة ... ضغطه الشرياني لم يعد مرتفعاً . قلبه لا يهدد بالتوقف . قامته ليست قصيرة . فلم يعد رغيد الزهران . لم يعد في الستين من عمره . ليس مصاباً بالسكري الى جانب أمراضه الأخرى . عيناه ليستا مهتدتين بالعمى»⁽⁴⁾ .

أما شخصية الساحر وطفان فيصفه نسيم على الشكل الآتي «يراه في فراشه نحيلاً صغير السن نسبياً لم يجتج الشيب لحيته وشعره الكث الا قليلاً ، شاحباً لا يخيف قطرة (.....) للشيخ وطفان عين بنية وأخرى خضراء (.....) . ينهض الشيخ من فراشه فيبدو مربعاً بعض الشيء ... قامة شاهقة وعباءة تنحدر عن كتفيه الى الأرض يضيع داخلها جسده النحيل فيبدو مثل شيخ قادم للتو من تابوته»⁽⁵⁾ . وتقعن الكاتبة في وصف شخصية

(1) م . ن 136 .

(2) م . ن 165 .

(3) الرواية 61 .

(4) م . ن 36 .

(5) م . ن 63 - 64 .

بحرية معطية لها بعداً رمزياً حيث الجمال والطبيعة والبراءة والوطن «وصلت بحرية ... هبت من شعرها رائحة الغابات ، وسالت من شفتيها أثمار اللبن والعسل ، وطارت العصفير من أطراف أصابعها ... وأمتدت في عينيها آفاق بحر دافئ مسكون بالأسرار واللؤلؤ ... كان ثوبها البسيط الأسود يكاد يتلاشى عند خصرها الضامر ثم يحتضن استدارة تلال خرافية الوهاد ، ويكشف عن جسد فتي نضر مشدود ، وعن آثار جراح لما تندمل ... جراح دقيقة تكاد تغطي الذراعين والصدر وما يكشف الثوب عنه من حسن»⁽¹⁾ ، وتصفها في موضع آخر «كان جمالها ساطعاً ومهيباً ، كأنها ترتدي عشرات الأثواب ... شعرها الطويل فاحم السواد متمرد كدهور تماوج في ليل ، وجهها خال من المساحيق والأبتسامات ، خال من تعابير الخير والشر كالطبيعة ، لكنه يفور حياة رغم النظرة المنومة في عيني صاحبها ... وبدا جسدها مثل تمثال في خارق الجمال يعبر عن الشباب ويخلده وثاباً دوغماً جلبي»⁽²⁾ .

ثالثاً: وصف الأشياء

لم تحظ الأشياء بالعناية المطلوبة من قبل كتاب الرواية كما حظي المكان والأشخاص وبخاصة في الروايات الكلاسيكية ، ومع ظهور الرواية الجديدة في فرنسا بدأ الاهتمام واضحاً بوصف الأشياء في أعمالهم الروائية حتى قيل عنها أنها روايات «لإنسانية وانما طردت الإنسان من العالم لفائدة الأشياء»⁽³⁾ . ان وصف الأشياء في الروايات الحديثة انما يعبر عن معاناة الإنسان أمام هذا الحشد الهائل من الأشياء التي تواجه الإنسان يومياً ، وقد تصبح هذه الأشياء رموزاً للواقع الذي يعيش فيه الإنسان معبرة عن أمانيه وتطلعاته في بعض الأحيان وفي أحيان أخرى عن عجزه وضعفه .

ووصف الأشياء في روايات غادة مرتبط بوصف الأمكنة والشخصيات فبعض هذه الأشياء تمثل ركناً مهماً من أركان المكان ، ومن الأشياء التي تهتم بها الكاتبة :

التماثيل في روايات الكاتبة يكون التمثال رمزاً لعالم أو شخصية مثال ذلك (التمثال

(1) الرواية 235 .

(2) م . ن 251 .

(3) الرواية والواقع الموضوعي : الان روب جريه : 44 ضمن الرواية والواقع : مجموعة مؤلفين : ت : رشيد بنحلو .

الأثري) الذي حاول أبو الملا سرقة لأجل بيعه والأفاداة من ثمنه لكنه لم يستطع ذلك حيث أن التمثال كان سبباً في موته ، وتصف الكاتبة هذا التمثال بأن له "عينان شاسعتان تطل منهما نظرة شريفة مخيفة وساخرة"⁽¹⁾ . وفي رواية أخرى فإن تمثال (جمال عبدالناصر) يكاد يكون رمزاً من رموز الرواية الكثيرة وهو يلزم شخصية رئيسة - رغيد الزهران - الذي يحاور التمثال في بعض الأحيان والكاتبة لاتقدم لنا وصفاً مكتملاً للتمثال بل يجدد القارئ نفسه وهو يلتقط أوصافه في أكثر من مكان في الرواية ، لذلك لم يكن لهذا الوصف دوراً في إيقاف عجلة السرد وتنامي الوصف على حسابه وهذا حال أغلب أوصاف الأشياء في روايات عادة "صار له وجه رجل ميت ... كان يحدق في التمثال ويقرأ على قاعدته توقيع والده الفنان مفيد النيلي وتاريخ نحته (خريف 56) وأسم التمثال المناضل ثم عبارة أخرى ممحاة كان النحات قد خطها فيما يبدو ثم بدل رأيه"⁽²⁾ .

تتم الكاتبة في رواياتها بوسائل الاتصال (المذياع ، التلفزيون) والرواية العالمية بدأت بالأهتمام بهذه الوسائل وتأثيرها في المتلقي في وقت مبكر من هذا القرن .⁽³⁾ أما الرواية العربية فإن وسائل الاتصال أخذت تؤثر تأثيراً واضحاً فيها منذ فترة العقد الخمسيني تقريباً.⁽⁴⁾ وبدأ الروائيون يفرّدوا مكانة بارزة لهذه الوسائل في أعمالهم الأدبية .

وفي رواية (كوابيس بيروت) يكون لجهاز المذياع دور في اتصال الراوية بالعالم الخارجي فهو المنفذ الوحيد لديها اليه "مذياع أمين فيه امكانية للاستماع الى الموجات المحلية القصيرة أي الى المخابرات اللاسلكية الرسمية بين الحكام ورجالهم وبين قوى الأمن الداخلي وقياداتهم ، وحتى المخابرات الهاتفية بين المجهولين والمعلومين"⁽⁵⁾ .

وتصف جهاز التلفزيون الذي ينقل آثار الحرب وويلاتها في أكثر من موضع في

(1) بيروت 75 : 67 .

(2) ليلة المليار 38 .

(3) الاتجاهات الأدبية الحديثة : ر . م . البيريس : ت : جورج طرايشي 189-198 .

(4) الرواية العربية (النشأة والتحول) : محسن جاسم الموسوي 151 .

(5) الرواية 62 .

رواياتها «ما زال هناك وكل قذيفة تسقط فوق بيروت تنفجر داخل رأسه شخصياً والبيوت المتداعية تنهار داخل عينيه ... انه يقطن داخل تلك اللعبة المسحورة الملقبة بالتلفزيون وكل مساء بل كلما حانت له الفرصة يخطو عبر واجهتها الزجاجية الشفافة الى الداخل»⁽¹⁾. وفي موضع آخر يصبح هذا الجهاز وثناً لأدمان شخصياتهما عليه «كنت جالسة على أرض الكهف - الملجأ - ، وحولي مئات من الحفاة المتعبين أمثالي ... والتلفزيون موضوع فوق صخرة عالية تشبه المذبح الوثني»⁽²⁾.

وهناك أيضاً وصف السيارات حيث يصف فرح السيارة التي تقله الى بيروت بأنها عربة لنقل الموتى «السائق أخرس . له وجه يذكر بسائقي عربات دفن الموتى . كيف لم يلاحظ من قبل أن هذه السيارة الهرمة السوداء تشبه سيارات دفن الموتى»⁽³⁾ ، وفي أحيان أخرى تصف أناقة وفخامة بعض السيارات «رغيد يطبق بشفتيه على سياره بصرامة ولا يقول شيئاً ، ولا يشارك صخر ضحكاته التي يظل يطلقها حتى يتلعه جوف سيارته المخملي ... ولوحته المصنوعة من الذهب الخالص تضيء تحت شمس سويسرا البخيلة ، وترسل سكاكينها اللامعة المتلاحقة داخل عيني نسيم وميضاً موجعاً ممزقاً بينما هو يغلق الباب خلف موكب الضيف»⁽⁴⁾ ، أو تصفها بالتابوت الشفاف «صرت أتأمل الشوارع التي كان الرحيل إليها حلماً ، وأنا أخترقها داخل تابوتي الشفاف»⁽⁵⁾.

أو قد تصف أجزاء من (المصفحة العسكرية) «كم هو غريب شكل العالم حين تحدد فيه من فوهة مصفحة ... كم هو مختلف ... لانوافذ في المصفحة ، وانما كوة واسعة مفتوحة في أعلاها ... وترى العالم يترلق بسرعة فوق هذه الكوة ، بالأحرى الجزء المرتفع فقط من

(1) ليلة المليار 256 .

(2) كوايس بيروت 136 .

(3) بيروت 75 : 8 .

(4) ليلة المليار 71 .

(5) م . ن 372 .

الأبنية أو الأشجار»⁽¹⁾ ، او قد تصفها بطرق النجاة «من جديد جلست ملتصقة بالعمود البارد أسترق السمع لصوت قدوم طرق النجاة الحديدي الضخم المسمى صفحة»⁽²⁾ . ويرد أيضاً وصف (دمية) في رواية (كوابيس بيروت) «شعرها من الحرير الأسود اللامع جداً . وأهدابها طويلة تحيط بعينيها الشاسعتين الخضراوين المصنوعتين من زجاج نقي»⁽³⁾ .

أو قد تصف خزانة كبيرة على شكل مكتبة «لاحظ صقر أن خليل يطيل النظر الى الكتب غمرته رغبة في ادھاشه ، فأقرب من الرف الكبير وضغط القلم في يد غثال أديب يزينه ، فتحرك جدار الكتب بأكمله وانفتح آلياً ببطء .. فتكشف الخزانة عن بار يحتوي عشرات من زجاجات ماء النار ، وأما الكتب المصوفة المجلدة فقشرة ديكورية ملصقة الى خشب باب البار ولا كتب ... فقط أغلفة الكتب وعناوينها ! ... وما كاد الباب ينشق حتى أضاءت الخزانة تلقائياً ، واذا بجدارها الداخلي مرايا عديدة متداخلة في مثلثات ذات تشكيل خاص بحيث تبدو الزجاجات في المرآة وجوهاً متعددة لمئات من أوعية ماء النار الكرستالية»⁽⁴⁾ .

يبدو أن الأشياء حظيت بأهتمام الكاتبة ولكنها لم تحظ بالأهتمام الوصفي اذ لم يكن لوصف الأشياء دور مهم في عملية ايقاف السرد وتنامي الوصف على حسابه حيث جاء على شكل لقطات مجتزأة وفي أحيان أخرى يأتي ممزوجاً مع السرد أو المعلومات التي يقدمها الراوي، وهذا يدل على أن اهتمام الكاتبة كان منصباً على الأحداث دون الوصف اذ الذاكرة الحديثة مسيطرة على الذاكرة الوصفية أو أن يأتي الوصف والسرد متداخلين مشكلين ما يعرف بـ (الصورة السردية) وعندما يأتي الوصف خالصاً فإنه يكون في مقاطع قصيرة وتكون سمته المميزة التكتيف .

(1) كوابيس بيروت 321 .

(2) م . ن 133 .

(3) م . ن 222 .

(4) ليلة المليار 162 .

الخاتمة

نخص هذا البحث على دراسة النصوص الروائية للأدبية العربية عادة السمان وقد خرج بعدد من النتائج أهمها :

* ان الكتابة لم تحاول أن تمارس لعبة تكسير زمنية النص (التصرف الزمني) على نطاق واسع وإنما جاء هذا التلاعب من خلال تقديم الأحداث وتأخيرها اذ يستطيع القارئ أن يرتب أحداث الرواية بسهولة ، وبذلك فإن الكتابة لم تعتمد الى التعقيد الزمني كما نلاحظ في الرواية العربية المعاصرة التي اعتمدت هذه التقنية كثيراً لكن عادة اعتمدت على قواعد الحكاية البسيطة المتضمنة لبداية وعقدة وحل .

* تغطي تقنية الاستدكار على التقنيات الأخرى في روايات عادة التي اعتمدت على الزمن الماضي في بنائها الروائي ، عدا رواية (بيروت 75) التي اعتمدت في بنائها على أحداث مستقبلية .

* لا يمتد الزمن الروائي في روايات عادة لفترات طويلة فهي تعالج مدة زمنية قصيرة نسبياً ، تقترب من بضعة أشهر في (بيروت 75) وبضعة أيام في (كوايس بيروت) وشهري حزيران وتموز في (ليلة المليار) وهذا الزمن الروائي المكثف اضطر الكتابة الى الاعتماد كثيراً على تقنيتي الاستدكار والتلخيص لتوضيح ماضي شخصية معينة أو لقاء الضوء على أحداث سابقة.

* يتباين المدى الذي يستغرقه الاستدكار ما بين اسطوري مغرق في البعد وآخر قريب جداً اذ أن أحداثه مازالت حية وواضحة في الذاكرة ويلاحظ أن الاستدكارات ذات المدى القريب أكثر تواتراً في روايات عادة .

* شغلت بعض الاستدكارات حيزاً واضحاً من الفضاء النصي وبخاصة في رواية (ليلة المليار) التي تكاد تعتمد في بنائها على هذه التقنية حيث تغطي بعض هذه الاستدكارات أكثر من عشر صفحات مما يشكل ثقلأ واضحاً للزمن الماضي في بناء الرواية .

* حاولت الكتابة الأفادة من تقنيات الرواية متعددة أصوات (البوليفونية) الا أن سيطرة الرؤية الأحادية ظهرت بوضوح في رواياتها وهذه الرؤية ليست خاصة بشخصية معينة

بقدر ما هي رؤية الكاتبة نفسها .

- * يلاحظ في روايات غادة أن تقنية الاستباق لم تشغل الأهمية التي حظي بها الاستدكار .
- * استخدمت الكاتبة الاستباقات بنمطيتها الرئيسين التمهيد والأعلان وأن هذه الاستباقات كانت متساوية تقريباً من حيث التواتر في النصوص الروائية ، عدا الاستباقات الأعلانية المغلوطة التي كانت قليلة جداً بسبب طبيعة وظيفتها الإيهامية .
- * الاستباقات الداخلية ذات الصلة بالأحداث والشخصيات الرئيسة هي الأكثر في روايات غادة بسبب دورها المهم في بناء الرواية ، وهذا الكلام ينسحب على الاستدكار أيضاً .
- * أسهم التلخيص بوصفه تقنية زمنية بدور مهم في تعجيل وتيرة السرد واعتمدت الكاتبة عليه كثيراً ويلاحظ أن تلخيص الأحداث الماضية يغلب على تلخيص المستجدات (الحاضر - المستقبل) لأرابطه الوثيق بتقنية الاستدكار اذ يصعب الفصل بينهما في كثير من المواضع لتصبح لدينا تقنية مركبة من الاستدكار التلخيص .
- * يطغى التلخيص بعيد المدى على التلخيص قريب المدى حيث توجز الكاتبة لنا ملخصات عديدة لحياة شخصية مثلاً أو أحداث معينة .
- * تأتي تقنية الحذف (الأسقاط) في المرتبة الثانية من حيث دورها في تعجيل وتيرة السرد واختزاله وتلاشيه في بعض الأحيان ، اذ أن الكاتبة لم تعول عليها كثيراً وربما يعود ذلك الا أن الزمن الروائي في هذه الروايات قصير نسبياً ولا يمتد لفترات طويلة فضلاً عن طبيعة هذه الروايات التي تعتمد في بنائها أكثر من طريقة (التناوب - التضمين - التداخل - التوازي) .
- * اعتمدت الكاتبة على الحذف الضمني والأفتراضي أكثر من الصريح وهذه ظاهرة فنية تحسب للكاتبة ورواياتها .
- * كان للمشاهد الحوارية حصة كبيرة في تعطيل لعبة السرد اذ كان له دور في نشؤ نوع من التوازي والتساوي بين الأجزاء القصصية والأجزاء السردية في كثير من المقاطع الحوارية مما وفر للسرد مدة للمراوحة والتباطؤ .
- * اعتمدت الكاتبة على تقنية (شخصنة الأشياء) في اقامة الحوارات بين الشخصيات وعدد

من الأشياء في رواياتها أو بين الأشياء نفسها .

✱ اعتمدت الكاتبة على تقنيات رواية تبار الوعي من مونولوج ومناجاة نفسية وارتبطت هذه الحوارات الداخلية الى حد بعيد بالزمن الماضي حيث كان للذكريات دور في اثارة هذه المونولوجات .

✱ لم تكن الكاتبة موفقة في الكثير من المشاهد الحوارية التي جاءت مثقلة بآراء الكاتبة ومواقفها من قضايا سياسية واجتماعية مختلفة مما أثقل كاهل هذه الحوارات وأخرجها عن طبيعتها الفنية .

✱ لم يحظ الوصف بأهتمام الكاتبة التي يبدو أن ذاكرتها الحديثة تسيطر على ذاكرتها الوصفية فجاءت هذه المقاطع وصفية على شكل شذرات متفرقة حاولت الكاتبة أن تبثها في أكثر من موضع في رواياتها .

✱ يغلب وصف المكان في روايات غادة وبخاصة وصف الفضاء المديني الذي يعد المكان الرئيسي في روايات الكاتبة وهناك وصف لأمكنة أخرى ضمن هذا الفضاء العام كالييت مثلاً .

✱ لا يكاد القارئ يعثر على وصف متكامل لشخصية معينة بل يجد ذلك مبعثراً وفي أكثر من مكان .

✱ وصف الأشياء له دور مهم في البناء الروائي وأثر واضح في بقية المكونات السردية اذ أن لبعض الأشياء دور فاعل في احداث الرواية .

✱ أسهمت التقنيات الزمنية في روايات غادة اسهاماً كبيراً في رسم بنية زمنية خاصة بهذه الروايات فضلاً عن دورها في البناء الروائي العام المتعلق بعناصر أخرى مثل المكان والشخصية .

المصادر والمراجع

مكتبة الدراسة

أولاً. الروايات :

1. بيروت 75 : غادة السمان : منشورات غادة السمان : بيروت : ط 3 : 1979 .
2. كوايس بيروت : غادة السمان : منشورات غادة السمان : بيروت : ط 5 : 1984
3. ليلة المليار : غادة السمان : منشورات غادة السمان : بيروت : ط 1 : 1986 .

ثانياً. مصادر ومراجع الدراسة :

1. أبحاث في النص الروائي العربي : سامي سويدان : مؤسسة الأبحاث العربية : بيروت : ط 1 : 1986 .
2. أبطال في الصيرورة : محي الدين صبحي : دار الطليعة للطباعة والنشر : بيروت ط 1 : 1980 .
3. الاتجاهات الأدبية الحديثة : ر . م . البريس : ت : جورج طرايشي منشورات عويدات : بيروت - باريس : ط 2 : 1980 .
4. الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية : سمر روجي الفصيل منشورات اتحاد الكتاب العرب : دمشق : 1987 .
5. أركان القصة : ا . م . فورستر : ت كمال عياد جاد : مراجعة : حسن محمود دار الكرنك : القاهرة : 1960 .
6. أسئلة الرواية : جلد الرؤية والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة : محمد الجزائري دار الشؤون الثقافية العامة : سلسلة الموسوعة الصغيرة : (339) : بغداد : 1989 .

7. الأستهلال : فن البدايات في النص الأدبي : ياسين النصير دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : 1993 .
8. اشكال الرواية الحديثة : (مجموعة مقالات) تحرير واختيار : وليام فان اوكونور : ت : نجيب المانع : منشورات وزارة الثقافة والأعلام : العراق : 1980 .
9. اشكالية المكان في النص الأدبي : ياسين النصير : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : 1986
10. الالسية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة : موريس ابو ناضر : دار النهار للنشر : بيروت : 1979 .
11. انفتاح النص الروائي : (النص - السياق) : سعيد اليقطين : المركز الثقافي العربي : بيروت - الدار البيضاء : ط 1 : 1989 .
12. بانوراما الرواية العربية الحديثة : سيد حامد النساح : المركز العربي للثقافة والعلوم : بيروت : ط 1 : 1982 .
13. البحر يحاكم سمكة : غادة السمان : منشورات غادة السمان : الأعمال غير الكاملة (13) : بيروت : ط 1 : 1986 .
14. بحوث في الرواية الجديدة : ميشال بوتور : ت : فريد انطونيوس : منشورات عويدات : بيروت : ط 1 : 1971 .
15. بناء الرواية : ادوين موير : ت : ابراهيم الصيرفي : مراجعة الدكتور عبدالقادر القبط : الدار المصرية للتأليف والترجمة : القاهرة : 1965 .
16. نبأ الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) : سيزا قاسم : الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة : 1984 .
17. البناء الفني في الرواية العربية في العراق : شجاع مسلم العاني : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : 1994 .
18. البناء الفني لرواية الحرب في العراق : دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة / عبدالله ابراهيم : دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / 1988 .

19. بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ : بدري عثمان : دار الحداثة : بيروت : ط 1 : 1986 .
20. بنية الشكل الروائي : حسن بحراوي : المركز الثقافي العربي : بيروت : الدار البيضاء : ط 1 : 1990 .
21. البنية القصصية في رسالة الغفران : حسين الواد : دار الجنوب للنشر : تونس : 1993
22. بنية النص السردي : حميد الحمداوي : المركز الثقافي العربي : بيروت : الدار البيضاء / ط 1 : 1991 .
23. النبوية وعلم الأشارة : ترنس هوكر : ت مجيد الماشطة : مراجعة : ثامر حلاوي : دار الشؤون الثقافية العامة : سلسلة المائة كتاب : بغداد 1986 .
24. تاريخ الرواية الحديثة / ر . م . البريس / ت ص ح سالم : منشورات عويدات : بيروت : ط 1 : 1967 .
25. تحليل الخطاب الروائي : (الزمن - السرد - التبعية) : سعيد اليقطين : المركز الثقافي العربي : بيروت : الدار البيضاء : ط 1 : 1989 .
26. تسكع داخل جرح : غادة السمان : منشورات غادة السمان : الأعمال غير الكاملة (14) بيروت : ط 1 : 1988 .
27. تقنيات السرد الروائي : في ضوء المنهج البنيوي : يعنى العيد : دار الفارابي : بيروت : ط 1 : 1990 .
28. تيار الوعي في الرواية الحديثة : روبرت هنري : ت : محمود الربيعي : دار المعارف / مصر / ط 2 / 1975 .
29. جدلية الزمن : غاستون باشلار : ت : خليل أحمد خليل : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع : بيروت : 1982 .

30. جماليات المكان : غاستون باشلار : ت : غالب هلسا : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع : بيروت : ط 2 : 1984 .
31. الحرية في أدب المرأة : عفيف فراج : مؤسسة الأبحاث العربية : بيروت : ط 2 : 1980 .
32. الحوار في القصة والمسرحية والأذاعة والتلفزيون : طه عبد الفتاح مقلد مكتبة الشباب : القاهرة : 1975 .
33. درجة الصفر للكتابة : رولان بارن : ت محمد برادة : الشركة المغربية للدراسات والنشر والتوزيع : الرباط : دار الطليعة للطباعة والنشر : بيروت : ط 1 : 1981 .
34. دليل الدراسات الأسلوبية : جوزيف ميشال شريم : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع : بيروت : ط 1 : 1984 .
35. رواية الأصول وأصول الرواية (الرواية والتحليل النفسي) : مارت روبير : ت : وجيه أسعد .
36. مراجعة أنطون مقدسي : منشورات اتحاد الكتاب العرب : دمشق : 1987 .
37. الرواية العربية (النشأة والتحول) : محسن جاسم الموسوي : دار الآداب : بيروت : ط 2 : 1988 .
38. الرواية العربية (واقع وآفاق) : مجموعة مؤلفين : دار ابن رشد للطباعة والنشر : بيروت : ط 1 : 1981 .
39. الرواية كملحمة برجوازية : جورج لوكاش : ت : جورج طرابيشي دار الطليعة للطباعة والنشر : بيروت : ط 1 : 1979 .
40. الرواية والمكان : ياسين النصير : دار الشؤون الثقافية العامة سلسلة الموسوعة الصغيرة : (195) بغداد : 1986 .

41. الرواية والواقع : مجموعة مؤلفين : ت : رشيد بنحدو : دار الشؤون الثقافية العامة
سلسلة الموسوعة الصغيرة : (351) بغداد : 1990 .
42. الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة : سعيد عبدالعزيز : مكتبة الأنجلو المصرية :
القاهرة 1970 .
43. الزمن في الأدب : هانز مرهوف : ت : أسعد رزوق : مراجعة العوضي الوكيل
مؤسسة سجل العرب : القاهرة : 1972 .
44. السرد في روايات محمد زخرف / محمد عز الدين التازي / دار الشؤون الثقافية
العامة بغداد : دار النشر المغربية (مشروع النشر المشترك) د.ت
45. الشعرية : ترميتان تودوروف : ت : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة دار تويقال
للنشر : الدار البيضاء : ط 1 : 1987 .
46. *صفة الرواية : بيسي لوبوك : ت : عبدالستار جواد : دار الرشيد : بغداد :
المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر : بيروت : 1981 .
47. الصوت الآخر : الجوهر الحواري للخطاب الأدبي : فاضل ثامر : دار الشؤون
الثقافية العامة : بغداد : 1992 .
48. الصوت والصدى (دراسة في القصة السورية الحديثة) رياض عصمت : دار الطليعة
للطباعة والنشر : بيروت : ط 1 : 1979 .
49. عالم الرواية : رولان بورنوف وريال اوئيليه : ت : نهاد التكريني : مراجعة : فؤاد
التكريني : محسن الموسوي : دار الشؤون الثقافية العامة : سلسلة المائة كتاب -
الثانية : بغداد : 1991 .
50. عالم القصة في سرد طه حسين : أحمد السماوي : التعااضدية العمالية للطباعة والنشر :
صفاقس : ط 1 : 1996 .

51. غادة السمان بلا أجنحة : غالي شكري : دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت : ط 1 : 1977.
52. غادة السمان : الحب والحرب (دراسة في علم الاجتماع الأدبي) : الهام غالي : دار الطليعة للطباعة والنشر : بيروت : ط 1 : 1986 .
53. الفضاء الروائي في الغربية : الأطار والدلالة : منيب محمد البورمي دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد) دار النشر المغربية : مشروع النشر المشترك : د. ت
54. فضاء النص الروائي : مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان : محمد عزام دار الحوار للنشر والتوزيع : سوريا : ط 1 : 1996 .
55. قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية : أميل يعقوب : بسام بركة : مي شيخاني : دار العلم للملايين : بيروت : د. ت .
56. القبيلة تستجوب القتيلة : غادة السمان : منشورات غادة السمان الأعمال غير الكاملة (12) : بيروت : ط 1 : 1981 .
57. القصة السيكلوجية : دراسة في علاقة علم النفس بنص القصة : ليون ايدل ت : محمود السمرة : منشورات المكتبة الأهلية : بيروت : 1959 .
58. قضايا الرواية الحديثة : جان ريكاردو : ت : صباح الجهيم : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي : دمشق : 1977 .
59. قضايا السرد عند نجيب محفوظ : وليد نجار : دار الكتاب اللبناني : مكتبة المدرسة : بيروت : ط 1 : 1985 .
60. قضايا الفن الأبداعي عند دستوفسكي : م . ب . باختين : ت : جميل نصيف التكريتي : مراجعة : حياة شرارة : دار الشؤون الثقافية العامة : سلسلة المائة كتاب : بغداد : 1986 .

61. اللغة الثانية (في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث) فاضل ثامر : المركز الثقافي العربي : بيروت : الدار البيضاء : ط 1 : 1994 .
62. المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤيا والدلالة) : عبدالله ابراهيم : المركز الثقافي العربي : بيروت : الدار البيضاء : ط 1 : 1990 .
63. مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً : سمير المرزوقي : جميل شاكر : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : الدار التونسية للنشر : (مشروع النشر المشترك) 1986
64. المعجم الأدبي : جبور عبدالنور : دار العلم للملايين : بيروت : ط 1 : 1979 .
65. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : سعيد علوش : منشورات المكتبة الجامعية : الدار البيضاء : 1984 .
66. معجم المصطلحات اللغوية والأدبية : عليّة عزت عياد : دار المريخ للنشر : الرياض : 1984 .
67. المورد (قاموس انكليزي - عربي) : منير بعلبكي : دار العلم للملايين : بيروت ط 11 - 1977
68. الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة : محسن جاسم الموسوي : منشورات وزارة الإعلام : بغداد : 1975 .
69. المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ : زياد أبو لبن : دار الينابيع للنشر والتوزيع : عمان : ط 1 : 1994 .
70. نحو رواية جديدة : الايدروب غزيه : ت : مصطفى ابراهيم مصطفى : دار المعارف : مصر : د . ت
71. نظرية الأدب : اوسن وارين : رينه ويليك : ت : محي الدين صبحي : مراجعة

حسام الخطيب : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية : دمشق : 1972 .

72. نظرية البنائية في النقد الأدبي : صلاح فضل : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : 1987 .

73. نظرية الرواية : جورج لوكاش : ت : الحسين صحيان : منشورات دار التل : الدار البيضاء : 1988 .

74. نظرية الرواية (علاقة التعبير بالواقع) : مدرس شرودر : جون هولبرن : جورج هنري رالي : ت : محسن جاسم الموسوي : منشورات مكتبة التحرير : بغداد : 1986 .

75. نظرية السرد من وجهة النظر الى التنبؤ : مجموعة مؤلفين : ت : ناجي مصطفى : منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي : بيروت : ط 1 : 1989 .

76. نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس) : ت : ابراهيم الخطيب : الشركة المغربية للناشرين : الرباط : مؤسسة الأبحاث العربية : بيروت : ط 1 : 1982 .

77. النقد التطبيقي التحليلي : عدنان خالد عبدالله : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : 1986 .

78. نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة : نبيلة ابراهيم : النادي الأدبي : الرياض : 1980 .

79. وظيفة الوقت في الرواية : عبداللطيف محفوظ : دار اليسر للنشر والتوزيع : الدار البيضاء : ط 1 : 1989 .

ثالثاً . الرسائل والاطاريح الجامعية :

1. الأدب القصصي عند غانم الدباغ : وجدان النشاب : رسالة ماجستير : جامعة الموصل : كلية التربية : 1998 .
2. الحوار في القصة العراقية القصيرة : فاتح عبد السلام : رسالة دكتوراه : جامعة الموصل : كلية الآداب : 1995 .
3. السرد في قصص جليل القيسي القصيرة : جاسم حميد جودة : رسالة ماجستير : جامعة الموصل : كلية التربية : 1998 .
4. غائب طعمه فرحان روائياً (دراسة فنية) : فاطمة عيسى جاسم : رسالة دكتوراه : جامعة الموصل : كلية الآداب : 1997 .
5. الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ابراهيم جنداري جمعه : رسالة دكتوراه : جامعة الموصل : كلية الآداب : 1990 .

رابعاً . الدوريات :

1. الأنشائية الهيكلية : ترفيتان تودوروف : ت : مصطفى الثواني : الثقافة الأجنبية : بغداد : 3 : 1982 .
2. بناء المشهد الروائي : ليون سيرميليان : ت : فاضل ثامر : الثقافة الأجنبية : بغداد : 3 : 1987 .
3. البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد : صالح مفقودة : الأقلام : بغداد : 1 : 1998 .
4. البنية السردية وتعدد الأحداث في الرواية العربية الحديثة : فاضل ثامر : الأقلام : بغداد : 5 - 6 : 1997 .

5. بيروت 75 : بيروت الحكم والموت والجنون : ليمان القاضي : الموقف الأدبي : دمشق : 215 - 216 : 1989 .
6. بيروت 75 بين الذكرى والحدث والحلم : رياض عصمت : الآداب : بيروت : (7 - 8) 1975 .
7. التحليل البنيوي للسرد : رولان بارت : ت : حسن بحراوي و بشير القمري وعبد الحميد عقار : آفاق : المغرب (8 - 9) : 1988 .
8. التقنيات الروائية الجديدة (ظهور المناجاة النفسية (المونولوج)) : ت : نزار صبري : الأديب المعاصر : بغداد : 42 : 1990 .
9. تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل الى زمن الخطاب : عواد علي : الأديب المعاصر : بغداد : 44 : 1992 .
10. التكرار وأسلوب السرد الروائي (هاردي ، كونارد ، فوكتر) جيكوث لوث ت : عنيد ثوان رستم : الثقافة الأجنبية : بغداد : 3 : 1987 .
11. التكنيك في الرواية : عملية اكتشاف : مارك شورر : ت : كاظم سعد الدين الأديب المعاصر : بغداد : 42 : 1990 .
12. جماليات اللاواقع في رواية واقعية : محي الدين صبحي : الوحدة : المغرب : 24 : 1986 .
13. جوانب من شعرية الرواية : (دراسة تطبيقية على رواية الحب في المنفى بهاء طاهر) : فصول : القاهرة : مج 15 : 4 : 1997 .
14. حدود السرد : جزار جينيت : ت : بنعيسى بوحالة : آفاق المغرب (8-9) : 1988 .
15. الحوار في الخطاب المسرحي : محمود عبد الوهاب : الموقف الثقافي : بغداد : 10 : 1988 .
16. حوار مع الأدبية العربية الكبيرة غادة السمان : المجلة الثقافية : عمان : 43 :

17. السردية حدود المفهوم : بول بيرون : ت : عبدالله ابراهيم : الثقافة الأجنبية : بغداد : 2 : 1992.

18. الشكالية وأثرها في الدراسات السردية الحديثة : محمد القاضي : المجلة العربية للثقافة : تونس : 32 : 1997 .

19. غادة السمان : سيرة داخلية : محي الدين صبحي : الثقافة العربية : ليبيا : 12 : 1974

20. كوايس بيروت والشيخ : رؤيتان فنيتان وقضية واحدة : محمود أمين العالم : آفاق عربية : بغداد : 9 : 1977 .

21. لغة الحوار ودلالته في الرواية العراقية : باقر جواد محمد : الطليعة الأدبية : بغداد : 2 : 1998 .

22. مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد ، يحيى عارف الكيسي : الأقلام : بغداد : (5 - 6) : 1997 .

23. مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : الرشيد الغزي الحياة الثقافية : تونس : 1 : 1977 .

24. مقولات السرد الأدبي : ترفيتان تودوروف : ت : الحين سحبان و فؤاد حنا آفاق (المغرب) : (8 - 9) : 1988 .

25. مكونات سردية في رواية كوايس بيروت : بدري مقري : المشكاة : الدار البيضاء : 11 : 1989 .

26. من أجل نظرية معرفة لتحليل الخطاب الروائي العربي : التركيب والدلالة في المتخيل السردى : عبدالله ابراهيم : الأديب المعاصر : بغداد : 42 : 1990 .

27. المنعطف الروائي العربي الجديد : نبيل سليمان : الأقلام : بغداد : 3 : 1998 .



هذا الكتاب

تتأسس هذه الدراسة المخصصة لروايات الأدبية العربية السورية عادة السمان على وفق تصورات عدة ، لا سيما ما يرتبط منها بالتطورات والتغيرات التاريخية والجمالية التي واكبت مسيرة الرواية العربية التي انطلقت معتمدة في تقنياتها الكتابية على ارث حكاوي عربي متاصل في الوجدان والذاكرة... ومن ثم الانفتاح على الخطاب الروائي الغربي الذي سبق الرواية العربية بأشواط طويلة مما حقق له الريادة والتأثير الأحادي غير المتبادل وفق مقولات فكرية مركزية تؤمن بالهيمنة وتصبغ كل شيء بلونها وشكلها البراق وإيديولوجياتها المتغيرة...

وتعد عادة السمان صوتاً إنسانياً وإبداعياً منفرداً في سماء الإبداع العربي ، وخصوصية التجربة لغادة تنبع من المرحلة الزمنية الطويلة والمتنوعة التي عملت فيها (شعر، قصة، رواية، كتب رحلات، سيرة ذاتية) وكذلك لأنها لا تتعامل مع وجبات أدبية جاهزة ومعلبة ومحدودة الانتشار بل تسافر نحو الإبداع النوعي المختلف والمغاير الذي يكشف العيوب التي نخجل منها ، فغادة السمان تطرح مشاكلنا بدون أقنعة أو تورية أو ترميز تريبلي يعيد اللغة والأدب عن حقيقتيهما الاجتماعية ، وهي بذلك تضع القارئ أمام الحقيقة القاسية والعارية ، وتحدث عن السياسة والجنس والجهل والفقر بوصفها حقائق قائمة لا أزمت عابرة، فهي تعري المجتمع العربي بعد نكساته السياسية والإنسانية ، وهزائمه الداخلية والعسكرية .

لذلك كان لا بد في كتابنا هذا الذي يقارب مسألية الزمن السري في المعمار الروائي عند غادة السمان ، أن نلقي الضوء على آليات هذا المنهج وصيورتها التاريخية وتداخلاتها المنهجية ، ومن ثم محاولتنا رصد العلاقة الإشكالية عبر الدراسة التطبيقية بين الفروض النظرية والقراءة الإجرائية غير القسرية وإنما المتلائمة مع الطروحات المنهجية. المؤلف

Design By Majdalawi

ISBN 995702470-1



9 789957 024703

Dar Majdalawi Pub.& Dis

Telefax : 5349497 - 5349499

P.O.Box : 1758 Code 11941

Amman - Jordan



www.majdalawibooks.com

E-mail: customer@majdalawibooks.com

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص.ب: ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١

عمان - الأردن